

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Niccolo Paganini: *24 Caprices pro sólové housle op. 1*, dílo a interpretace

Niccolo Paganini: *24 Caprices for Solo Violin op. 1*, the Work and the Interpretation

Autor: Jan Rada

Studijní obor: Učitelství všeobecně vzdělávacích předmětů pro základní školy a střední školy — Hudební výchova — hra na nástroj

Vedoucí diplomové práce: Prof. Jiří Tomášek

Oponent diplomové práce: PhDr. Gabriela Kubátová, Ph.D.

Místo, rok: Praha 2016

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Niccolo Paganini: 24 Caprices pro sólové housle op. 1, dílo a interpretace* vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 11. července 2016

podpis

Poděkování

Na tomto místě bych chtěl poděkovat prof. Jiřímu Tomáškoví za cenné rady a odbornou pomoc při tvorbě mé diplomové práce.

ABSTRAKT

Diplomová práce detailně rozebírá *24 Caprices pro sólové housle op. 1* Niccola Paganiniho. Práce obsahuje stručný životopis slavného interpreta a skladatele, ale především se zaměřuje na *24 Caprices op. 1*.

Autor práce se zabývá okolnostmi vzniku *24 Caprices op. 1*, jejich charakteristikou a metodickou problematikou. Dále se věnuje možnostem interpretace a porovnání nahrávek Ruggiera Ricciho, Ivana Kawaciuka, Itzhaka Perlmana a Shlomo Mintze.

Cílem práce je poskytnout houslistům, kteří se zabývají studiem některého z capriccií, doporučení a řešení technických i interpretačních problémů.

KLÍČOVÁ SLOVA

Niccolo Paganini, *24 Caprices pro sólové housle op. 1*, porovnání interpretací, Ruggiero Ricci, Ivan Kawaciuk, Itzhak Perlman, Shlomo Mintz.

ABSTRACT

The diploma thesis investigates *24 Caprices for Solo Violin op. 1* by Nicolo Paganini in great detail. It also includes a brief biography of the famous performer and composer but mainly focuses on *24 caprices op. 1*.

The author of this work addresses circumstances of their creation, their main features and methodology problems. He further looks into interpretation options and compares recordings of Ruggiero Ricci, Ivan Kawaciuk, Itzhak Perlman and Shlomo Mintz.

The aim of the work is to offer violinists who study any of the capricies recommendation regarding technic and interpretation problems.

KEYWORDS

Niccolo Paganini, *24 Caprices for Solo Violin op. 1*, interpretation comparing, Ruggiero Ricci, Ivan Kawaciuk, Itzhal Perlman, Shlomo Mintz.

Obsah

1 Úvod.....	7
2 Niccolo Paganini	8
3 24 <i>Caprices pro sólové housle op. 1</i>	15
3.1 Okolnosti vzniku Capriccií	15
3.2 Capriccio č. 1	22
3.3 Capriccio č. 2	24
3.4 Capriccio č. 3	27
3.5 Capriccio č. 4	30
3.6 Capriccio č. 5	33
3.7 Capriccio č. 6	36
3.8 Capriccio č. 7	37
3.9 Capriccio č. 8	40
3.10 Capriccio č. 9	42
3. 11 Capriccio č. 10	45
3. 12 Capriccio č. 11	47
3.13 Capriccio č. 12	50
3.14 Capriccio č. 13	52
3.15 Capriccio č. 14	55
3.16 Capriccio č. 15	57
3.17 Capriccio č. 16	60
3.18 Capriccio č. 17	63
3.19 Capriccio č. 18	65
3.20 Capriccio č. 19	67
3.21 Capriccio č. 20	70

3.22 Capriccio č. 21	73
3.23 Capriccio č. 22	76
3.24 Capriccio č. 23	78
3.25 Capriccio č. 24	80
4 Porovnání interpretací	87
4.1 Ruggiero Ricci (Decca Records, London)	87
4.2 Ivan Kawaciuk (Domovina Studio, Praha, 1956–1958)	88
4.3 Itzhak Perlman (Abbey Road Studios, London, 1972)	89
4.4 Shlomo Mintz (Polydor International GmbH, Hamburg, 1982)	90
5 Závěr	92
Seznam použitých informačních zdrojů	94
Seznam příloh.....	96

1 Úvod

Při úvaze o volbě tématu jsem hledal námět, který není v české odborné literatuře dosud podrobně zmapován, se kterým mě už pojí praktická zkušenost a jehož zpracování by mohlo být pro mě i pro čtenáře přínosem. Volba padla na Niccola Paganiniho a jeho *24 Caprices pro sólové housle op. 1*, jimž jsem se v průběhu svých studií z převážné části věnoval.

Práce je rozdělena na tři hlavní kapitoly.

Úvodní kapitola se stručně věnuje osobnosti Niccola Paganiniho. Paganini je označován za největšího houslistu všech dob, jeho zjev a houslová technika byla ve své době naprosto přelomová. O jeho životě se vypráví mnoho fascinujících legend, jejichž pravdivost už není možné z důvěryhodných zdrojů ověřit. Držel jsem se proto zejména faktů uvedených v renomované encyklopedii *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Hlavní těžiště práce spočívá v kapitole *24 Caprices pro sólové housle Caprices op. 1*. Capriccia Niccola Paganiniho jsou unikátním dílem v houslové literatuře srovnatelným snad jen se *Sonátami a partitami* Johanna Sebastiana Bacha. Při tvorbě kapitoly jsem vycházel z vlastních praktických zkušeností s hrou Capriccií. Návodem a důležitou pomůckou při bádání nad nástrahami Capriccií mi byla metodická příručka ruského houslisty Konstantina Mostrase ke *24 Capricciím* Niccola Paganiniho.

Závěrečná kapitola se zabývá porovnáním a specifiky interpretací Paganiniho *24 Capriccií* v provedení Ruggiera Ricciho, Ivana Kawaciuka, Itzhaka Perlmana a Shlomo Mintze.

Protože se domnívám, že pro nezasvěceného čtenáře může být práce obtížně srozumitelná, chtěl bych upozornit, že je určena aktivním houslistům, kteří se zabývají studiem některého z capriccií, nikoli k pasivnímu čtení. Porozumění práce vyžaduje četbu s houslemi v rukou.

2 Niccolo Paganini



Niccolo Paganini se narodil 27. října 1782 v Janově do nepřilíh majetné rodiny. Jeho otec Antonio Paganini byl kramářem a amatérským hudebníkem. Do jisté míry ovládal hru na mandolínu, kytaru a údajně i na housle. Právě houslové hře se Niccolo pod dohledem přísného otce od útlého dětství učil. Brzy také začal s prvními kompozičními pokusy. Již před osmým rokem složil houslovou sonátu, kterou však stejně jako řadu jiných raných pokusů zničil.

Protože se Niccolo velmi rychle učil, Antonio Paganini se rozhodl svěřit jeho výuku do rukou houslisty Giacomu Costy, jenž byl vedoucím divadelního orchestru v Janově. Niccolovi však připadal Costův způsob hry zastaralý a polemizoval s ním ohledně způsobu vedení smyčce. U svého lektora absolvoval okolo 30 lekcí, za něž Costa obdržel od Antonia Paganiniho jediný dukát, a výuka po několika měsících skončila. Tou dobou už Niccolo vystupoval v kostelích a soukromých kruzích. Setkal se se skladatelem Francescou Gneccou, který ho začal učit kompozici. V devíti letech vystoupil v janovském velkém divadle se svými variacemi na francouzskou revoluční píseň *Carmagnola*¹. Niccolova talentu si všiml uměnímilovný šlechtic Gian Carlo di Negro. Na soukromém koncertu v markýzově salónku oslovil Paganini svou hrou i známého houslistu Rudolpha Kreutzera, který byl překvapen, s jakou lehkostí Niccolo přednesl obtížné skladby.

Antonio Paganini se rozhodl dát svého syna do učení k houslovému virtuózuvi Alessandro Rollovi, vedoucímu vévodského divadla v Parmě. Uspořádal proto benefiční koncert, aby získal prostředky na pokrytí cestovních nákladů a na školné. Rolla byl prý chlapcovou hrou ohromen a poslal ho za Ferdinandem Paerem, ředitelem parmské konzervatoře. Paer odkázal Niccola na svého vlastního učitele a neapolského kapelníka Gaspara Ghirettiho, jenž učil Paganiniho po několik měsíců kontrapunktu a přispěl k dovršení jeho hudebního vzdělání. Když se Niccolo Paganini roku 1796 vrátil do Janova, byl už skladatelem s vynikající znalostí hudební teorie, instrumentace a kontrapunktu. Zabýval se také hrou na kytaru.

¹ Variace na *Carmagnolu* nejsou stejně jako ostatní kompoziční pokusy z té doby dochované.

Ve třinácti letech, v roce 1797, absolvoval své první koncertní turné po italských městech (Parma, Milán, Bologna, Florencie, Pisa atd.) a vrátil se zpět do Janova. Okupace Itálie Napoleonovými vojsky, která obsadila Janov, však přinutila Antonia Paganiniho a jeho rodinu opustit rodné město a odejít do Livorna. Tam s pomocí britského konzula uspořádal řadu koncertů, na nichž jeho syn úspěšně vystupoval. Niccolo v této době cvičil s nebývalým nasazením, zabýval se také virtuózními díly Pietra Lokatelliho a kompozicí vlastních skladeb.

V září roku 1801 se vydal do Luccy, v níž se při příležitosti svatomartinských svátků konal hudební festival, na který byli přizváni umělci z celé Itálie. Niccolo sklídl obrovský úspěch a v Lucce se rozhodl zůstat. Působil na dvoře prince Felixe Bacchiocchiho a jeho manželky Elisy, Napoleonovi sestry. Paganini byl jmenován ředitelem dvorního orchestru (v němž působil i Niccolův starší bratr) a Virtuosem Její Výsosti. Musel však přijmout i určité povinnosti, jako dávat lekce houslí princům, dirigovat orchestr a nosit uniformu kapitána stráží. V tomto období Niccolo zkomponoval mnoho vlastních skladeb, např. *24 Capriccií pro sólové housle*, skladbu nazvanou *Sonátu Napoleon* (jednalo se o variace pro housle a orchestr na struně G, která byla přeladěna o tercii výše) či několik sonát pro housle a kytaru. Roku 1808 byla kněžna Elisa povýšena na velkovévodkyni toskánskou. Paganini, který byl nadále v jejích službách, společně s jejím dvorem přesídlil do Florencie. Na pozvání anglického konzula se však vzápětí vrátil do Livorna a poté odcestoval do Turína. Tam byl sklácen nemocí, která ho na rok upoutala na lůžko. V roce 1809 byl uzavřen mír mezi Francií a Rakouskem. Florentský dvůr pořádal slavnosti, kterých se Paganini pro nemoc účastnit ještě nemohl.

V roce 1810 se rozhodl stát svobodným umělcem. Opustil službu u dvora a vypravil se na rozsáhlé koncertní turné. V Miláně se znovu setkal s Alessandrem Rollou, který byl jmenován dirigentem orchestru v La Scale a profesorem konzervatoře. Několikrát vystoupil v milánském divadle. Přestože si místní publikum podmanil a se svým vlastním repertoárem sklídl velký úspěch, po provedení koncertů Rudolpha Kreutzera či Pierra Rodeho byl podroben kritice za příliš volný a nevěrohodný výklad.

Do Milána se Paganini během svého života rád vracel. V roce 1815 se v něm setkal s proslulým francouzským houslistou Charlesem Phillippem Lafontem. Oba rivalové krátce po sobě pořádali v milánském divadle vlastní akademii. Na Lafontovu výzvu pak

v La Scale společně hráli Kreutzerův dvojkoncert. Vystoupení bylo vnímáno jako „souboj“. Paganini a Lafonte se stali zakladateli hudebních zápasů, které se ujal a rozvíjely. V létě roku 1816 odjel Paganini z Milána do Benátek na ozdravný pobyt a setkal se zde s věhlasným reprezentantem německé houslové školy Luisem Spohrem. Do konce roku dokončil *Houslový koncert č. 1 D dur op. 6* a využil v něm skordatury. Koncert byl původně zkomponován ve znějící tónině Es dur, v níž byly zapsány orchestrální party. Sólový part byl v D dur s pokynem k přeladění houslí o půltón výš. Koncert byl však později transponován do D dur.

V Benátkách setrval Paganini přes rok a poté se vypravil na další koncertní turné. Odebral se přes Milán do Janova a po dvou měsících odpočinku do Říma, kde musel pro nemoc ulehnout. Vystoupit na pódium v Římě mohl až po devíti měsících a sklídl obrovský úspěch. Z Říma odjel do Verony a Turína. V Piacenze se Paganini setkal s polským houslovým virtuosem Karolem Lipińskim, který mu věnoval svá *Tři capriccia pro housle op. 10*. V Bologni potkal Gioacchina Antonia Rossiniho a jeho budoucí manželku Isabellu Colbran. S Rossinim spojilo Paganiniho dlouholeté přátelství. Poté pokračoval v koncertním turné ve Florencii a opět sužován zdravotními problémy setrval na čas v Neapoli. V roce 1819 se vrátil do Milána, kde rok poté vyšel tiskem souboru děl, mimo jiné *24 Caprices op. 1*, dva soubory sonát pro housle a kytaru (op. 2 a op. 3) a šest kytarových kvartet.

Paganiniho koncertní cesty byly narušovány zdravotními problémy, se kterými se potýkal. Lékařské vyšetření odhalilo nákazu pohlavní nemocí. Paganini podstoupil řadu léčebných procedur, z nichž mnohé (např. jíst hovězí steak nebo pít oslí mléko) byly zbytečné. Nějaký čas se zotavoval ve vile u jezera Como, kde byl hostem generála a nadšeného amatérského hudebníka Domenica Pina. Zřejmě tam se seznámil se zpěvačkou Antonií Bianchi, která se stala jeho družkou. 23. července 1825 se jim narodil syn Achilles Cyrus Alexander.

To už byl Paganini i se svoji rodinou na dalším turné po Itálii. Znovu navštívil Řím i Neapol, kde dokončil *Houslový koncert č. 2 h moll op. 7*, jehož třetí věta (pojmenovaná „La Campanella“) se stala velmi populární. Ferenc List napsal na třetí větu koncertu vlastní fantasii. Po Neapoli odcestoval na Sicílii, která působila na jeho zdravotní stav tak

blahodárně, že zde setrval celý rok a až poté pokračoval v cestách po italských městech. Před návratem do severní Itálie začal s kompozicí *Houslového koncertu č. 3 E dur*.

Na jaře roku 1828 se vydal Paganini s Antonií Bianchi a tříletým synem na turné po Evropě. První zastávkou na jejich cestě byla Vídeň, kde měl Paganini podle záznamů asi 18 koncertů. Hrál téměř výhradně vlastní skladby, konkrétně *Houslový koncert h moll*, *Fantasii Mojžíš*, *Variace Rej čarodějnic* a *Nel cor più no mi sento*. Cizí kompozice (Kreutzerův a Rodův koncert) uváděl jen ve výjimečných případech. Ohlasy vídeňského publika byly nadšené. Paganini se zde seznámil s Heinrichem Wilhelmem Ernstem, Josefem Slavíkem a Franzem Schubertem, který po jednom z jeho koncertů prohlásil, že slyšel zpívat anděla.² Paganini si vyslechl hru českého houslisty Slavíka a nadšen jeho hrou údajně prohlásil: „*Vy jste Dábel. Svět se třese, když Vy hrajete.*“³ Mezitím Paganini ukončil vztah s Antonií Bianchi a vyplatil ji velkou sumu, aby se vzdala nároku na syna Achillea, který tak mohl zůstat se svým otcem.

Na konci léta odjel Paganini na léčebný pobyt do Karlových Varů a následně do Prahy, kde se setkal s Juliem Schottkym, který chtěl napsat Paganiniho biografii. Ta byla zveřejněna v roce 1930 pod názvem *Paganiniho život a dílo jako umělce a člověka*. Po umělecké stránce nebyl Paganini v Praze příliš úspěšný. Publika na koncerty i kvůli vysoké ceně vstupného chodilo málo a kritika nepřijala jeho virtuózní styl. Paganiniho navíc postihl zánět hrtanu a musel také podstoupit operaci dolní čelisti.

V lednu roku 1829 zahájil Paganini turné po Německu a Polsku. Během dvou let absolvoval asi 100 koncertů ve 40 různých městech. Dokončil *Houslový koncert č. 4 d moll*, po němž následovaly variace na anglickou hymnu *God Save the King* a *Benátský karneval*. Ve Frankfurtu se seznámil s vedoucím divadelního orchestru Karlem Guhrem, jemuž povolil důkladně sledovat svoji techniku a který poté napsal knihu obsahující přehled technických aspektů Paganiniho hry. Pojednání se jmenuje *Über Paganinis Kunst die Violine zu spielen (O Paganiniho umění hry na housle)*. Přes uznání německého publika byl Paganini některými hudebníky kritizován za přílišné výstřednosti ve hře.

² Edward Neill. "Paganini, Nicolò." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed June 29, 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40008>.

³ ČELEDA, Jaroslav. *Niccolo Paganini*. Praha: Mojmír Urbánek, 1914, str. 70.

V roce 1831 se Paganini přes Štrasburk vydal do Paříže. Koncertoval 9. března ve velkém operním divadle. Sklidil obrovský úspěch, kritika tisku byla jednotná a mimořádně příznivá. Pobyt v Paříži by zkrácen pozváním do Londýna, kam dorazil 14. května 1831. Ihned po jeho příjezdu vyvolalo nevoli zdvojnásobení ceny vstupného. Paganini proto požádal o odložení koncertu (s odůvodněním pro nemoc) a ceny vstupného byly následně sníženy. Paganiniho první vystoupení se konalo 3. června v Královském národním divadle a vyvolalo nadšené reakce. Paganini procestoval Anglii, Holandsko, Belgii, vrátil se do Paříže a v roce 1834 do Londýna. Začal projevovat zájem o violu jako o sólový nástroj. V Londýně na ni hrál na soukromém koncertě spolu s Robertem Lindleym (violoncello) a Felixem Mendelssohnem Bartholdym, který přednesl na klavír kytarový part. Paganini požádal Hectora Berlioze o koncert pro violu, avšak první náčrtky odmítl jako nevyhovující. Berlioz vytvořil symfonii *Harold v Itálii* s violovým sólem, které Paganini nakonec nikdy nehrál.

Během pobytu v Anglii se Paganini zamiloval do Charloty Watson a hodlal se s ní v Paříži oženit. Jeho úmysly však překazil Charlotin otec, který navíc vyvolal skandál, a Paganini se musel bránit útokům tisku. Zahořklý opustil Paříž a uchýlil se do své venkovské vily poblíž Parmy, kterou zakoupil a nechal přepychově zařídit. Během následujících let žil Paganini střídavě v Janově, Miláně a ve své vile, v níž se zdržoval zejména v roce 1836 z obavy před onemocněním cholerou, která v té době vypukla. Byl jmenován poradcem vévodského orchestru v Parmě, ale dvůr neschválil jeho plány na reformu orchestru a Paganini na svůj post rezignoval. Odjel do Turína a hrál pro krále Carla Alberta a poté koncertoval v Marseille a Nice. Na začátku roku 1837 se Paganini vrátil do Janova a sepsal svoji poslední vůli, v níž stanovil svého syna Achillea hlavním dědicem.

Do Paříže se Paganini vrátil v červnu 1837. Přijal nabídku, aby se stal akcionářem nové instituce nesoucí jeho jméno. Casino Paganini mělo údajně sloužit hudebně-uměleckým účelům a Paganini se zavázal dvakrát týdně v něm pořádat koncerty, čemuž však bránil stále se zhoršující umělcův zdravotní stav. Podnik zkrachoval a Paganini byl odsouzen k uhrazení vysoké částky jako vyrovnání se s věřiteli. Proti soudnímu rozhodnutí se odvolal.

Paganiniho kariéra koncertního umělce se chýlila ke konci, nepřestal se ale realizovat jako skladatel. V té době vznikly dvě kompozice pro housle s orchestrem, sonáta *La Primavera* a *Balletto Campestre*. Obě skladby jsou vystavěné na variacích, které byly podle Paganiniho nejvhodnějším prostředkem k dosažení rovnováhy mezi virtuózní technikou a hudebním obsahem. Před odjezdem z Paříže poslal na konci roku 1838 šek na 20 000 franků svému příteli Hectoru Berliozovi se zprávou: „*Beethoven je mrtvý, jen Berlioz by mohl být jeho převtělením. Já, který živ z Vašich božských kompozic hodných génia jako jste Vy, pokládám za svou povinnost Vás požádat, abyste přijal poctu v podobě 20 000 franků, které baron Rothschild předá po předložení průvodního listu.*“⁴ Berlioz oplátkou za velkorysý dar věnoval Paganinimu symfonii *Romeo a Julie*.

Zdravotní stav Paganiniho se nadále zhoršoval. Účinky nemoci způsobily, že ztratil řeč. Na radu lékařů a snad i z důvodu obav ze soudního rozhodnutí odjel na zdravotní pobyt do Nice. Město patřilo do království Sardinie a rozhodnutí cizího státu v něm nemohlo být vymáháno. I přes krátkodobé zlepšení zdravotního stavu Paganini 27. května 1840 v Nice zemřel. Protože krátce před smrtí přišlo Paganinimu poslední pomazání předčasné a odmítnul kněze, nebyl biskupem povolen církevní pohřeb. Definitivně byl pohřben o 36 let později v Parmě.

Niccolo Paganini hrál na nástroj Giuseppe Guarneriho del Gesu nazvané „Kanón“ z roku 1743. V Livornu mu housle před koncertem zapůjčil uměnímilovný kupec Livron, jenž byl Paganiniho hrou ohromen natolik, že mu je po koncertě daroval. Paganini vlastnil sbírku dalších cenných nástrojů věhlasných mistrů z dílny Niccola Amatiho a Antonia Stradivariho. Kopii Guarneriho Kanónu francouzského houslaře Jeana-Baptisty Vuillaumeho daroval svému žákovi Camillu Sivorimu. Původně vlastnil Paganini staromódní smyčec podle modelu Giuseppeho Tartiniho, později měl k dispozici smyčec Françoise Tourteho, který byl snáze ovladatelný a umožňoval hru virtuózních smyků. Koncertními cestami po Evropě, v níž byly dosud v oblibě nástroje Jakoba Steinera, nepřímo ovlivnil houslařství a napomohl na výsluní italským nástrojům.

⁴ Edward Neill. "Paganini, Nicolò." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed June 29, 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40008>.

Jako mnoho jiných skvělých interpretů ani Paganini se významně neuplatnil v pedagogické oblasti. Přestože je považován za zakladatele moderní houslové hry, nevytvořil žádnou vlastní houslovou školu. Měl jediného významnějšího žáka, již zmiňovaného Camilla Ernesta Sivorioho.

Odkazem Niccola Paganiniho zůstávají jeho vlastní skladby, které jsou dokladem nesmírně vysoké úrovně jeho houslových dovedností. Paganiniho přínosem houslové hře jsou mnohé virtuózní prvky, např. házené a virtuózní smyky, flažolety jednoduché i dvojhmatové, pizzicato levou rukou, skoky levé ruky do vysokých poloh, hra na jedné struně, hmaty vyžadující mimořádný rozsah prstů levé ruky, chromatické a dvojhmatové pasáže, glissandové sjezdy apod. Jeho technika do značné míry závisela na zvláštním způsobu držení houslí, který lze pozorovat na mnoha vyobrazeních. Paganini stál s jednou nohou mírně nakročenou, housle směřovaly dolů a obě paže měl v blízkosti těla. V této pozici bylo jeho tělo uvolněné a vyvážené. Navíc vynikal neobyčejnou schopností roztažitelnosti prstů, která byla způsobena onemocněním Marfanovým syndromem.

Paganini zanechal dílo čítající přes dvacet skladeb. Mnoho skladeb není dochovaných, řadu z nich Paganini sám zničil. Většina děl zůstala v rukopise až do roku 1851, Paganini během života povolil vydání pouze pěti opusů. Jeho práce zahrnuje *24 Capriccií op. 1*, dvě šestice sonát pro housle a kytaru (op. 2 a op. 3), tři kvartety pro housle violu, kytaru a violoncello, *Moto perpetuo*, celkem šest houslových koncertů, zejména *Houslový koncert č. 1 h moll op. 2* a *Houslový koncert č. 2 D dur op. 6*. Paganiniho oblíbenou formou byly variace, příkladem je *Rej čarodějnic op. 8*, variace na anglickou hymnu *God Save the King op. 9*, dále lze uvést *Fantazii Mojžíš*, *Benátský karneval* nebo *Nel cor più non mi sento*.

3 24 Caprices pro sólové housle op. 1

3.1 Okolnosti vzniku Capriccií

Cyklus 24 *Capriccií pro sólové housle opus 1* je stěžejním dílem Niccola Paganiniho. Definitivní podobu *Capriccií* předal Paganini vydavatelství Ricordi v roce 1817, vydána byla roku 1820 v Miláně. V původním Paganiniho rukopise jsou capriccia rozdělena do tří opusů. Prvních šest capriccií je zahrnuto v opusu prvním. Druhý opus představují capriccia 7–12 a capriccia 13–24 byla zařazena do třetího opusu. Dnes je celý soubor capriccií vydáván jako opus 1. Capriccia se stala první kompozicí pro housle, kterou Paganini za svého života nechal vydat.⁵

Tímto dílem, vytvořeném na počátku 19. století, dal Paganini zásadní impuls instrumentální hudbě romantismu. Objevil pro houslové umění nový svět prudkých pasáží, odvážných skoků, pizzicat, složitých akordů, rozmanitých házených smyků i jemných dlouhých legatových kantilén. Avšak jako vše novátorské, ani capriccia nebyla po svém vzniku přijata konzervativními akademickými kruhy. Je známo, že profesori pařížské konzervatoře prohlásili capriccia po zhlédnutí rukopisu a před jejich provedením na pařížských pódii za nehratelná.

Paganini vytvořil Capriccia v letech 1801–1802 ve věku pouhých devatenácti let. Tento mladistvý věk vzbuzoval pochybnosti některých životopisců. Ty ale nejsou odůvodněné, uvědomíme-li si, že například Mozart v tomto věku vytvořil houslové koncerty, Schubert píseň *Gretchen u kolovrátku* či Mendelssohn předehru *Sen noci svatojánské*. Ke komponování Capriccií přistoupil Paganini již jako zkušený skladatel. Měl za sebou studia skladby u Francesca Gnecca, v Parmě studoval kompozici u Ferdinanda Paera a Gaspara Ghirettiho. Tvůrčí talent ostatně prokazoval už v dětství. V pouhých osmi letech napsal *Sonátu pro housle* a tři roky poté zkomponoval a interpretoval vlastní variace na francouzskou píseň *La Carmagnola*. Dokladem Paganiniho kompozičního umění je 24 fug, napsaných bez použití nástroje jako studijní úkol. O tom, že Capriccia skutečně patří k ranému tvůrčímu období, svědčí i fakt, že v nich chybí dvojhmatové flagolety, které

⁵ MOSTRAS, Konstantin. *24 kaprisa dlja skripki solo N. Paganini: metodičeskije kommentarii*. Moskva: Muzgiz, 1959.

Paganini objevil a hojně využíval ve svých pozdějších dílech, např. v prvním a druhém houslovém koncertu či ve variacích *Rej čarodějnic*.

Pochopení Paganiniho díla nám usnadní, pokud poznáme historické a společenské okolnosti vzniku capriccií.

Niccolo Paganini a jeho otec přerušili na konci roku 1798 koncertní turné a vrátili se do Janova. Zájezdům nesvědčila složitá politická situace. Na území bývalé Janovské republiky byla v roce 1798 Napoleonem založena Ligurská republika a bojovala na straně Francie proti Rakousku. Janov byl po mnoho měsíců blokován, život ve městě ztěžoval hlad i epidemie. Paganiniho rodina se přestěhovala do malého domu na předměstí Livorna, kde Niccolo Paganini v letech 1799–1800 pobýval, plně se ponořil do studia hudby a tyto dva roky se staly klíčovým obdobím vývoje jeho génia.

Italská houslová škola prožívala na konci 18. století úpadek. Do centra pozornosti se jako nový sólový nástroj dostal kladívkový klavír a souběžně s tím vznikaly nové instrumentální formy spojené s klavírní hrou, které nabízely rozmanitější hudební obrazy než předklasická sonáta a koncert 17. století, vytvořené italskými houslisty. V oblasti italské houslové literatury docházela tvůrčí inspirace, čímž vysychal i pramen houslového umění. Společenské podmínky brzdily rozvoj umění a velcí italští houslisté včetně Lokatelliho, Geminianiho a později Viottiho odešli do zahraničí.

I přesto se zároveň objevily prvky nadcházejícího uměleckého stylu. Projevovaly se barvitostí, popisnou programovostí, citovostí i rozšířením technických prostředků houslové hry. Vznikaly nové požadavky na interpreta i hudbu samotnou. Byly pořádány veřejné koncerty s předem připraveným programem ve velkých sálech pro široké publikum.

Na přelomu 18. a 19. století též vzniklo pódium, které vzdálilo interpreta od publika, což se projevilo ve způsobu hry i ve využívaných výrazových prostředcích. Důsledkem snah o zesílení zvuku a rozšíření výrazu bylo prodlužování hmatníku a krku houslí, silnější basový trámec i tenčí struny. Zásadní změna nastala s využitím zdokonaleného Tourteho smyčce, jenž umožňuje rozmanitější dynamiku, létavé a skákavé smyky. Důležitým výrazovým prostředkem interpreta se stalo vibrato a ustálilo se držení nástroje vlevo od struníku.

Niccolo Paganini cvičil v této době s veškerým svým temperamentem a s nejvyšším úsilím. Pouštěl se do odvážných improvizací, čímž zneklidňoval otce, obávajícího se o přijetí publikem, zvyklým na klasickou interpretaci. Dochovaná korespondence mezi Niccolem a italským vědcem Arturem Codignolou ukazuje Paganiniho v jiném světle, než jsme zvyklí. Vykresluje ho jako vzdělaného umělce, milovníka starověké poezie, znalce staré italské polyfonní hudby a vášnivého ctitele pozdního Beethovena. Paganini jako jeden z mála předvídal význam a přínos tvorby Hectora Berlioze.

Niccolo Paganini byl vynikajícím kytaristou. Na kytaru hrál od dětství během celého života, a ač nevystupoval na veřejných koncertech, patřil podle svědectví Hectora Berlioze⁶ mezi nejlepší kytaristy své doby a pro tento nástroj i komponoval. Ve čtyřech z pěti opusů, publikovaných za Paganiniho života, je použita kytara. Jsou dochovány rukopisy 140 kusů pro kytaru, 28 duet pro housle a kytaru a také čtyři tria a devět kvartetů pro smyčcové nástroje s kytarou. Hra na kytaru se promítla i do Paganiniho houslové techniky a přinesla řadu prvků včetně velkého rozpětí prstů levé ruky, vázané hry akordů v legatu, skordatury či hry pizzicato levou rukou, kterou využíval jako virtuózní prvek v sólové hře. Pasáže hrané střídavě arco a pizzicatem levé ruky měl Paganini obzvlášť v oblibě. Mnohé z těchto technických prvků využil Paganini i ve svých Capricciích.

Paganiniho fantazii významně ovlivnila Tartiniho sonáta *Ďáblův trylek* a nové obzory mu otevřelo zejména *24 Capriccií* Pietra Locatelliho vydaných v roce 1733. Locatelli v nich demonstroval dosud neznámé prostředky houslové techniky, avšak nebyl pochopen svými současníky. Capriccia nebyla běžně hrána. Staroitalská houslová škola vyznávala kult zpěvné hry a housle brala jako čistě melodický nástroj. Ideálem byl krásný čistý houslový zvuk a disciplinované vedení smyčce spočívajícího na struně. Názor, že házené létavé smyky, flažolety či pizzicato vedou k povrchnosti, zastávali i houslisté jako Rode, Kreutzer, Baillot či Spohr. Základním principem techniky levé ruky byl kvarto-oktávový rozsah polohy a využívání zejména středního rejstříku houslí. Vokální interpretace a tvorba dlouhých tónů v nižších polohách byla upřednostňována před velkými skoky. Zásady staré houslové školy bránily vývoji houslové hry a dostávaly se stále více do rozporu s novými požadavky hudebního umění. Locatelli otevřel dveře virtuózní hře po celém hmatníku i v nejvyšších polohách, širokým rozpětím prstů, skoky na velkou

⁶ Hector Berlioz byl sám vynikajícím kytaristou.

vzdálenost a házeným smykem ricochet. Na svou dobu revoluční technika představovala zcela nový styl hry na housle, než byl dosud všeobecně znám.

Forma capriccia byla známa dlouho před Lokatellim a nebyla tedy ničím nová. Samotné slovo capriccio znamená v překladu rozmar. Formu capriccia už v roce 1619 definoval Michael Praetorius jako volnou improvizaci fantazii osvobozenou od tematického materiálu. Za jednoho z prvních předchůdců Paganiniho *Capriccií* lze považovat Girolama Frescobaldiho a jeho *12 Capriccií* pro varhany z roku 1624. Představují virtuózní polyfonické skladby, v nichž skladatel dle své poznámky požaduje ohnivou interpretaci.⁷ Italský houslista Carlo Farina zkomponoval v roce 1627 *Capriccio Stravagante*, v němž umně využil zvukomalebných možností houslí. Lokatelli a další houslisté 18. století přistupovali ke capricciím zejména jako k virtuózním improvizacím kadencím, v nichž interpret uplatňuje svoji hudební fantazii spolu s technickou vynalézavostí.

Studium Lokatelliho capriccií ještě více podnítilo Paganiniho zájem o technické možnosti houslí. Pochopil díky nim, jak obrovskou škálu vyjadřovacích prostředků housle nabízejí. Paganini formu capriccií naplnil brilantní technikou a obohatil ji množstvím pestrých hudebních nápadů.

Paganini dal Capricciím podtitul „Dedicati agli artisti“ (Věnováno umělcům). Poukázal tak na to, že jeho dílo je určeno nejen vynikajícím instrumentalistům - virtuózům, ale zároveň vyzrálým interpretům, kteří dokáží posluchačům předat v capricciích obsažený hudební obsah, díky němuž viděl Robert Schumann v Paganinim nejlepšího italského skladatele. Paganini vytvořil umělecké kusy, v nichž se fantazie a virtuózní hra geniálně snoubí s hudebním bohatstvím. Není tudíž možné vnímat jeho Capriccia jen jako virtuózní skladbu, natož pouhé instruktivní dílo. Mají své místo v pedagogickém i koncertním repertoáru.

Capriccia lze rozdělit do tří skupin. Nejzásadnějších je prvních šest capriccií, tedy původní opus 1. Každé z těchto capriccií přináší něco ze základů houslové hry. Méně výrazná jsou capriccia 7-12, někdejší opus 2. Capriccia 13-23 jsou kratší, představují jakési

⁷ MOSTRAS, Konstantin. *24 kaprisa dlja skripki solo N. Paganini: metodičeskije kommentarii*. Moskva: Muzgiz, 1959.

italské obrázky. Jediným capriccio ve formě tématu s variacemi je Capriccio č. 24, které obsahuje snad veškeré druhy techniky a vystavuje houslistům pomyslný závěrečný účet.

Charakteristickým rysem Paganiniho Capriccií je rozmanitost, svěžest a snaha o individualitu. Capriccia přinesla do hudebního jazyka té doby odvážnou harmonii včetně překvapivých modulací, chromatiky, disonančních spojů a nové melodiky.

Paganini byl geniálním melodikem. Zdrojem mu byla zpěvnost italské lidové hudby a posléze opery, jejímž ideálem byl krásný zpěv (bel canto). Svými melodiemi dokázal vystihnout obrovskou škálu emocí od něžné lyriky po dramatické napětí. Paganini bývá charakterizován jako romantik stylem interpretace, avšak jeho kompoziční styl je někdy považován za bližší klasicismu. Romantickou citovost Paganiniho hudby však potvrzuje výrok Hectora Berlioze: „*Paganiniho melodika zní mnohem dojemněji, vášnivěji a znepokojivěji, než i v těch nejkrásnějších dílech operních skladatelů jeho země.*“⁸ Dalším z mnoha příkladů je Capriccio č. 21, které má emotivní obsah (*amoroso*), jehož napětí a vášnivost ve variacích vlivem chromatiky zesiluje.

Paganiniho melodičnost je jakýmsi pravzorem nekonečné melodiky, kterou vyznával Richard Wagner i pozdní romantikové. Pro její lyričnost a plastičnost ji obdivoval i Robert Schumann. Dalším prvkem typickým pro romantismus jsou žánrové obrázky, což je možné najít v Capricciu č. 9 nazvaném Caccia (lov).

Caccia vzniklo ve 14. století jako vokálně imitační skladba napodobující výjevy lovu a v 17. i 18. století byla často uplatňována v instrumentální hudbě. Paganini se v Capricciu č. 9 vzdal obvyklého triolového rytmu, zato naplno využil zvukomalebného potenciálu houslí k vytvoření fanfár a zvuků lovu.

Vliv italské lidové hudby se v Capricciích výrazně projevuje tanečním rytmem. Třetina capriccií je napsána v 6/8 taktu, což je typické metrum většiny italských tanců.⁹ V rytmu siciliana jsou zkomponována capriccia č. 2, 7, 10, 13, 15, 20, 22 a 23.

Oblíbenou formou Niccola Paganiniho byly variace, respektive téma s variacemi. Obvykle se skládaly z rozsáhlého úvodu lyrické nálady, recitativů a árie. Představovaly

⁸ MOSTRAS, *Konstantin. 24 kaprisa dlja skripki solo N. Paganini: metodičeskije kommentarii*. Moskva: Muzgiz, 1959

⁹ Příkladem je saltarella, benátská forlána nebo jihoitalská tarantella.

jakousi operně dramatickou italskou formu. Nejslavnější dílo tohoto typu jsou variace Rej čarodějnic. Jiné uspořádání variací zvolil Paganini v Capricciu č. 24. Jsou zkomponované na vlastní téma prostého nekomplikovaného charakteru. Celou svou formou se toto capriccio podobá spíše skladbám klasiků. Jednoduchostí a zároveň vybroušeností formy je příkladem vrcholného variačního umění, které obdivoval Johannes Brahms.

Zajímavý je tonální plán capriccií. Durová tónina úvodní části capriccia se v části střední často mění v paralelní moll. Tento princip uplatnil Paganini v capricciu č. 13, kde z B dur přechází do paralelní g moll nebo v capricciu č. 17, v němž se původní Es dur mění na c moll. Stejně je tomu tak i v Capricciích č. 19, 20 a 23. Mnohá capriccia končí v jiné tónině než původní. Tónina hlavního tématu Capriccia č. 4 c moll v závěru moduluje do stejnojmenné C dur. Úvodní a závěrečný díl Capriccia č. 5 je, až na změnu tóniny z a moll do A dur, totožný. Hlavní tónina šestého capriccio, g moll, se v samotném závěru mění na G dur. Capriccia č. 7 a č. 24 začínají v a moll a končí v A dur.

Capriccia Niccola Paganiniho se stala dosud nepřekonanou encyklopedií houslového umění. Paganini obohatil techniku instrumentální hry a výrazové prostředky houslového umění. Položil základy nového melodického stylu a romantické instrumentální hudby. Capriccia spojují jedinečné hudební bohatství s revolučními technickými prostředky a tvoří tak unikátní dílo, které je v houslové literatuře svou jedinečností srovnatelné snad jen se *Sonátami a partitami pro sólové housle* od J. S. Bacha.

Houslista, který chce zahrát Paganiniho Capriccia na vyšší úrovni, se musí vyrovnat s mnoha požadavky. Paganini ve svých skladbách obsáhl celý hmatník až do tónu c⁵, běžně využívaný kvartový rozsah prstů levé ruky pozměnil na kvintový (např. v trylcích prstokladových oktáv) a v mnoha místech využívá extrémního rozsahu ruky. Využívá netradičních hmatů zejména v akordové technice. Požadavkem pasáží tercií, oktáv a prstokladových oktáv je svobodný pohyb levé ruky po hmatníku během hry dvojhmatů. Interpret Paganiniho se setká s dvojími flažolety, hrou pizzicato a glissando. Vibrato musí být na takové úrovni, aby bylo kdykoli ve spojení s jakoukoli technikou použitelné. Nutností je uvědomit si dělbu páce větších a menších částí pravé ruky. Moderní smyčec umožnil Paganinimu užití rozmanitých i házených smyků a v souvislosti s tím vznikl požadavek flexibility všech částí ruky. V neposlední řadě musí být houslista, potýkající se s dílem Niccola Paganiniho, vybaven vhodným nástrojem. Celý cyklus Capriccií je v první

řadě hudebním dílem, proto rozhodujícím požadavkem na interpreta je kvalita zvuku, tedy mít zvukovou představu a vědět, jak toho dosáhnout. Důležitou roli hraje postoj, držení nástroje, vzájemné působení levé a pravé ruky i celková pružnost.

Následující rozbor se zabývá hlavními technickými obtížemi, která jednotlivá Capriccia představují. Cílem je dát houslistům studujícím Capriccia ucelený návod, jak překonat úskalí, na která narazí. Doporučení na možné způsoby nácviku a interpretaci však není možné brát zcela dogmaticky. Domnívám se, že už samotné věnování Niccolò Paganiniho nám napovídá, že jak samotná Capriccia, tak i jejich interpretace je do velké míry projevem tvořivosti a jedinečné individuality.

3.2 Capriccio č. 1

Problematikou prvního capriccia je smyk arpeggio-ricochet a postavení levé ruky, její kvintový rozsah a také orientace na hmatníku ve vyšších polohách, kde jsou výrazně menší vzdálenosti mezi intervaly. V capricciu se střídají akordické rozklady s triolovými stupnicemi v terciích. Vzhledem k předepsanému tempu Andante není zapotřebí hrát capriccio závratnou rychlostí.

Capriccio je psáno v tónině E dur v 2/4 taktu a začíná předtaktím. Jedná se o třídílnou formu, jejíž prostřední část vybočuje do tóniny G dur. Hojně využívané jsou alterace, což je Paganiniho častý způsob kompoziční práce.

Již v prvním vydání Paganiniho capriccií nakladatelstvím Ricordi došlo v závěru prvního capriccio k chybě, která byla nadále kopírována dalšími vydavatelskými. V předposledním taktu byly oproti rukopisu v sestupných skupinkách noty „gis“ a „e“ posunuty chybně o tercii výše na „h“ a „gis“ (obrázek takt 76, rukopis).



Termín „le ricochet“ pochází z francouzštiny a v překladu znamená odskok nebo žabky na vodě, což vystihuje i podstatu smyku, kterou je hození několika not jedním směrem. Napodobuje zvuk hry pizzicato. Při jeho nácviku je vhodné nejprve cvičit odskoky na jednom místě bez tahu smyčcem a poté pouštět smyčec z výšky v oblasti těžiště a nechat jej skákat, dokud se samovolně nezastaví. Při smyku ricochet je důležité dát nejdříve počáteční impuls. Klíčová je výška odskoku, velký vliv má napětí smyčce. „Kultivované ricochet je založeno na citlivé práci malíku a ukazováku s prutem smyčce ještě před jeho vržením na strunu a charakteru vržení, které musí mít tolik společného s tahem smyčce, aby nevznikl pazvuk, ale hodnotný tón. Prsty pravé ruky mohou doprovázet i následující odskoky smyčce, docilovat kulatosti znění, ovlivňovat skákavost smyčce.“¹⁰

¹⁰ PAZDERA, Jindřich. *Vybrané kapitoly z metodiky houslové hry*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, katedra strunných nástrojů, 2007, str. 231.

Při hře ricochet by měl padat smyčec na strunu šikmo a odrážet se od ní. Zároveň je nutné vnímat neustálý tah smyčce podobně jako při legatu, v němž je místa hraná smykem ricochet vhodné cvičit.

Arpeggio-ricochet je ricochet hrané na dvou a více strunách. Pro pravidelnost dopadu je nesmírně důležitá plynulost přechodů strun pravé ruky. Proto ještě více než u samotného ricochet platí zásada vycvičit dané místo v legatu. Odskok od struny nejlépe získáme smykem sautillé a bezprostředním přechodem na smyk arpeggio-ricochet. Samozřejmě platí, že při obousměrném arpeggio-ricochet by měl smyčec skákat stejně oběma směry. Smyk je zapotřebí nejprve vycvičit na prázdných strunách, dokud nezní uspokojivě a rytmicky zcela vyrovnaně. Nebezpečím při smyku arpeggio-ricochet je zanikání poslední noty, zejména při smyku od špičky. Právě poslední a první nota smyku by měla být při interpretaci capriccio trochu vynesena, aby byl zdůrazněn postup basu a změna harmonie.

Následně je nutné zaměřit se na fungování levé ruky, která nesmí bránit plynulosti hry. Nejprve je nutné vyladit hmaty po dvojzvucích, dvě spodní a vrchní struny, poté hrát celý hmat v akordu na jeden smyk. Při nácviku všechny prsty leží na struně a ve chvíli, když se hmat změní, tak všechny prsty posuneme současně. Doporučuji vycvičit ještě jednotlivé spoje akordů tak, že během změny hmatu hrajeme smyčcem vždy na dvou spodních, středních a vrchních strunách v legatu. Jde samozřejmě o přípravná cvičení. Je otázkou, v jakých místech v capricciu hmaty držet a jak prsty při výsledné hře přesouvat. Na mnoha místech není možné držet celý hmat levé ruky, příkladem je druhá doba v třináctém taktu. Pokud ale jednotlivé spoje vycvičíme, získáme schopnost měnit hbitě hmaty na strunách, aniž dojde k narušení plynulosti smyku arpeggio-ricochet. Pro zpřesnění koordinace pravé ruky pomůže hra smykem détaché a jako finální fázi nácviku bych zvolil hru capriccia ve svižném tempu v legatu s akcenty na začátku každého nového smyku.

Akcentace je v prvním capricciu zajímavým problémem. Obtížný hmat a začátek smyku arpeggio-ricochet svádí začít s akcentem od první doby prvního taktu, což je zjevně nesprávné, uvědomíme-li si, že capriccio začíná předtaktím. Hudebně nejlogičtější je mírným akcentem zdůraznit první dobu v druhém taktu, tedy tón dis¹ hraný čtvrtým prstem a pak vždy první dobu taktu.

V taktech 15–17 použil Paganini princip Viottiho smyku založeného na zdůraznění druhé noty ve smyku. V tomto případě je důraz vynucený hrou akordu (obrázek).



Vzhledem k vyšší průraznosti vrchních tónů je vhodné zdůraznit spodní basovou linií. Toto doporučení platí i v podobných případech v taktech 25, 51 a 52. V taktech 23 a 24 se objevuje interval decimy. Je výhodné provést posun hmatu levé ruky současně se zazněním prázdné struny G. Využít hru na prázdné struně ke změně hmatu je možné i v taktu 76.

V capricciu není uvedena dynamika, z čehož lze usoudit, že interpret může využívat dynamické výrazové prostředky podle vlastního uvážení v rámci logiky hudebního cítění, kdy např. stoupající pohyb spodní linie může být zvýrazněn crescendem. Je možné zdůraznit třídlílnost formy a v prostřední části zvolit od druhé doby 17. taktu slabší dynamiku. Střídání akordických rozkladů a sestupných tercií je možné vygradovat až do konce 38. taktu. Poté bych udělal nádech a subito piano a opět postupné crescendo až do konce 44. taktu, po němž následuje od taktu 45 piano.

Při interpretaci capriccia je zásadní přesnost a vyrovnanost zvuku, čehož není možné dosáhnout bez dokonalé koordinace obou rukou a vedení smyčce rovnoběžně s kobyolkou. Během hry pracujeme s volbou úseku smyčce a smýkacího místa mezi kobyolkou a hmatníkem. Pružnější odskok lze získat sklonem smyčce prutem mírně k sobě. Všechny tyto faktory se průběžně mění v závislosti na proměnách dynamiky.

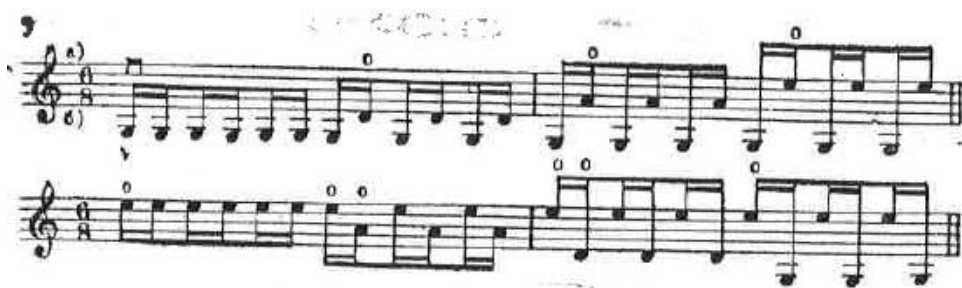
3.3 Capriccio č. 2

Capriccio je psáno v 6/8 taktu v tónině h moll. Najdeme v něm prvky třídlílnosti, jednotlivé části jsou odděleny pomlčkou s korunou v 15. a 66. taktu. Dolce a moderato jsou jediné autorovy poznámky pro interpreta ohledně charakteru skladby. Nad notami, které nejsou spojené obloučkem, jsou na začátku skladby tečky. Capriccio by tudíž mělo být hráno házeným smykem. Délka not však bývá u různých houslistů velmi rozdílná. Mnozí

houslisté hrají capriccio téměř položeným smykem. Zejména v místech přechodů přes jednu i více strun je však nutné noty výrazně zkracovat.

Capriccio je náročné na rozpětí prstů levé ruky, intonaci a udržení melodické linie. Melodie, vinoucí se celým capricciem, je narušována ostinátní figurou i házenými smykky. Úkolem interpreta je prostudovat si pohyb melodie v různých hlasech a využít všech houslových výrazových i technických prostředků k dosažení plynulosti a zvýraznění melodie. Ke zpěvnosti capriccia přispívá i skladatelem doporučené mírné tempo Moderato.

Před studiem druhého capriccia je nutné osvojit si pomocí přípravných cviků na prázdných strunách rozmáchlé smykky a základní pohyby pravé ruky při přechodech přes struny (obrázek Mostras str. 29):



Klíčová je lehkost ruky, její rotační pohyby a dobré ovládání smyčce při přechodech strun, k čemuž je nutný pružný a flexibilní úchop smyčce. Intenzita uchopení je během hry capriccia proměnlivá. Houslista si musí uvědomovat, která část ruky má vykonat daný úkon a vycházet ze základního pravidla, že velké části ruky jsou nadřazené částem malým. S velikostí smyků a vzdáleností rozeznívaných strun dochází nejprve k rozkmitání menších částí ruky, při skocích přes dvě struny ve forte může dojít i k zapojení ramene. Nicméně je výhodné ponechávat ve většině případů loket v neutrální poloze mezi strunami a přechod přes struny řešit krouživým (kuželovitým) pohybem předloktí. Nebezpečí nežádoucího rozeznění sousedních strun a pazvuků lze minimalizovat přesnými úkony, o které se musí postarat menší části ruky (záprstí a prsty) a dotvářet přechody strun nepatrným pohybem prstů. Navíc uvědomíme-li si, že cylindrický povrch struny nám umožňuje rozeznívat strunu z mnoha různých rovin a využijeme-li toho a budeme smýkat co nejbližší třetí plochy strun, zmenšení a zefektivnění pohybů pravé ruky nám výrazně usnadní hru celého capriccia.

Levou ruku doporučuji vycvičit nejprve v legatu po dvou notách a v případě hry na dvou sousedních strunách spojovat šestnáctinové noty do dvojzvuků (obrázek).



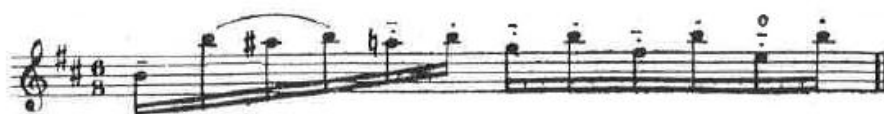
Velké rozpětí levé ruky a široké intervaly na různých strunách značně ztěžují intonaci. Tu je možné zpřesnit jednak pomalou hrou položeným smykem, protože tóny zkrácené házeným smykem intonační kontrolu znesnadňují. Dále již zmiňovaným cvičením ve dvojhmatech a výborným nácvikem je hrát melodický hlas v dlouhých tónech, přičemž levá ruka drží celý hmat (obrázek Mostras str. 33).



Pro intonaci je důležité s předstihem předjímat pohyb levé ruky, vybírat si co nejlepší polohu i vzhledem k následujícím hmatům, využívat roztažitelnosti levé ruky a podhmatů, čímž lze předejít náhlým změnám v postavení ruky, které intonaci znesnadňují. Příkladem mohou být takty 31–32 (obrázek). Je výhodné při sestupných hmatech v 31. taktu příliš neměnit pozici palce a nechat ho ve vyšší poloze. Na začátku 32. taktu bude 7. poloha mnohem snáze dosažitelná, než kdybychom šli předtím rukou do třetí polohy (obrázek Mostras str. 34).



Takto efektivního a úsporného způsobu po hmatníku lze využívat v celém capricciu. Melodičnosti capriccia přispěje mírné prodlužování melodických not, např. v 1. a 2. taktu pohybujícího se spodního hlasu (obrázek Mostras str. 32).



Samozřejmostí je při hře capriccia zadržování opakujícího se prstu na jedné struně, např. tón h^2 hraný čtvrtým prstem ve druhém taktu a v dalších takovýchto případech. Ke změně hmatů je ideální využívat moment zaznění prázdné struny, což je možné například v taktech 24–28. 30. takt lze nejsnáze zahrát tak, že posouváme druhý prst, zatímco 4. prst necháváme ležet na struně. Hudební logika velí v taktech 35–42 taktu zdůraznit přesuny melodického hlasu ze spodního do vrchního a naopak po každém dvojtaktí, poté po každém taktu.

Pokud houslista v úvodu capriccia akcentuje začátek každého taktu, narušuje tak melodii a jeho projev zní až školácky. Důraz bych v úvodu capriccia položil na začátek prvního a pak třetího taktu. Další chybou jsou akcenty vzniklé nešikovnými přechody strun, které navíc zdůrazní nemelodické tóny. Zvláště dojde-li takto ke zvýraznění tónů ostinátní figury na struně E, ztrácí se význam melodického spodního hlasu, na který by měl být kladen důraz.

Vzhledem k rozsáhlým pohybům pravé ruky je důležitý stabilní postoj s přenesením váhy spíše na levou nohu, aby došlo k vylehčení pravé ruky. Nutné je i stabilní držení houslí. Při hře je sice výhodné vystavovat smyčci ty struny, o které je zapotřebí se opřít, avšak poloha houslí by se při přechodech přes struny neměla prudce měnit.

Stejně jako v prvním capricciu není autorem v tomto capricciu uvedena dynamika. Vzhledem k házeným smykům a charakteru moderato není určité možné hrát capriccio ve forte. Jako ideální se mi jeví volba střední dynamiky, která je s ohledem na hudební logiku zesilována a zeslabována. Větší síly tónu je lepší dosahovat přemístěním smyčce blíže k žabce, kde je smyčec těžší a změnou smýkácího místa více ke kobylice, nežli tlakem do struny.

3.4 Capriccio č. 3

Capriccio lze rozdělit na tři části. Melodický úvod, označený *Sostenuto*, je ve 4/4 taktu v tónině e moll. Prostřední díl, v tempu *Presto*, přechází do stejnojmenné tóniny E dur a 3/8 taktu, v závěru se navrácí původní hudba v předcházející tónině i metru. Nástrahy capriccia spočívají v mimořádném rozpětí levé ruky, trylků prstokladových oktáv a plynulosti legata.

Úvod i závěr capriccia patří teskné melodii v oktavových intervalech. Náviku capriccia by měl předcházet výcvik oktavových stupnic, zejména ve vysokých polohách. Obtížnost oktáv spočívá zejména v jejich intonaci, které je nutné věnovat od počátku velkou pozornost. Cílem by mělo být také dosažení znělého tónu a svobodného pohybu levé ruky po hmatníku i ve vysokých polohách. Problematický je trylek prstokladových oktáv (takty dva, čtyři a jiné), při kterém je důležité levou ruku přitočít podle potřeby trylkujících prstů. Trylek je komplikovaný zejména pro obtížnou synchronizaci a společný dopad obou prstů zároveň. Návik trylku probíhá nejprve od několika úderů trylkujících prstů v pomalejším tempu. Doba a rychlost trylku se postupně zvyšuje až do dosažení potřebné zvukové podoby.

Podle autorova zápisu mají být takty 1–7 a 17–24 hrány na strunách G a D. V některých vydáních nejsou uvedeny prstoklady pro provedení oktáv. Vzhledem k oktavovým trylkům je jediným logickým řešením trylkovat druhým a čtvrtým prstem. Oktávové pasáže je výhodné hrát 1. a 3. prstem (obrázek).



Prstokladových oktáv se někdy využívá při vzestupných pasážích v taktech 14 a 17.



V taktech 5 a 6 se nabízí možnost pozměnit smyk, aby nedošlo k vyrazení poslední osminky v taktu. Část *Sostenuto* uzavírá interval čisté primy s dvojitém trylkem. Pro houslisty, kteří nemají velký rozsah levé ruky, je tento hmat nemožný. V některých vydáních je proto dán jeden z trylků do závorky, což poukazuje na možnost zahrát trylek jednoduchý (obrázek).



Ve středním dílu se naskýtá řada úskalí, z nichž nejvýraznější je legato přes struny. Provedení smyku legato vypovídá mnohé o kvalitách každého houslisty. V hudbě vytváří určitý tah a je základem kantilény. Během svázání tónů by nemělo dojít k žádnému narušení plynulosti, což je obtížné v pasážích s častými přechody strun. Využijeme-li toho, že strunu lze rozeznívat z mnoha rovin a budeme využívat při výměnách strun co nejmenších pohybů pravé paže, můžeme výrazně napomoci plynulosti legata. Moskevský profesor Jurij Jankelevič rozlišoval kvalitu houslistů právě podle hry legato.

*K dosažení kvalitního legata potřebujeme plynulý tah smyčce, hladké změny směru tahu, plynulé přechody strun, hladké výměny poloh a důsledné poslouchání a dohrávání každého posledního tónu v každém smyku. V kantiléně navíc obohatí výraznost legata specifická práce s vibratem.*¹¹

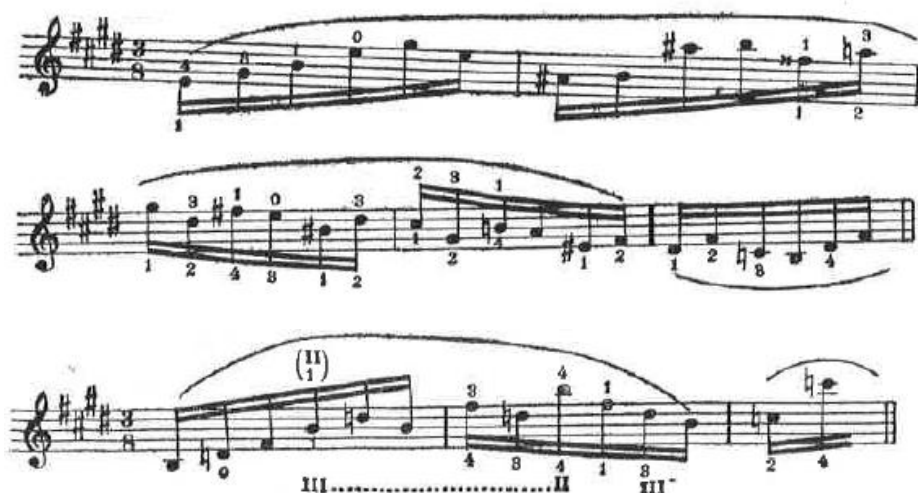
V 56. taktu najdeme interval terdecimy, při kterém je zapotřebí největšího rozpětí ruky v celých Paganiniho Capricciích (obrázek takty č. 55–56).



Množství podhmatů, přehmatů a posunů klade vysoké nároky na pohyblivost prstů levé ruky a intonační přesnost. Vzhledem k tóninovým vybočením je v *Prestu* velký počet posuvek. Přirozené ladění velí tóny zvýšené ještě přiosřít a tóny snížené intonovat dolů. Při časté pražcové poloze je zapotřebí hrát důsledně u pražce a půltóny intonovat těsně k sobě.

Úkolem interpreta je v pasážích *Presta* udržet zvukovou vyrovnanost, nevyrážet některé noty z důvodů technických, například přechodů přes struny. K dosažení vyrovnaného zvuku je zapotřebí také promyšlené dělení smyčce. Šestnáctinové hodnoty by měly běžet v plynulém, ničím nenarušovaném (až na předepsané akcenty) toku, vyžadujícím hladké výměny poloh v levé ruce a dokonalé obrátky smyčce a přechody strun pravou rukou. Jak ukazují příklady z *Mostrase* (obrázky str. 37–38), volbou prstokladů je možné vyhnout se zbytečným přechodům strun a zmenšit množství výměn poloh.

¹¹ PAZDERA, J. *Vybrané kapitoly z metodiky houslové hry*, str. 206.



Větší hmatovou jistotu v některých místech získáme položením a zadržením prstu na dvě struny v intervalu kvinty (33. – 36. takt, obrázek Mostras str. 37).



Rytmické pravidelnosti středního dílu capriccia lze napomoci nácvikem rozdělenými smykem, konkrétně smykem détaché a spiccato. Zlepšování zvukové kvality je možné cvičením originálního smyku ve velmi pomalém tempu s důrazem na kvalitní kontakt smyčce se strunou a úsporným hospodařením smyku.

Tempo středního dílu by mělo být zvoleno s ohledem na zřetelnost běhů a kvalitu hry. Interpret by měl mít na paměti, že se stále jedná o 3/8 takt.

V *Prestu* není skladatelem předepsaná žádná dynamika, ostatně při interpretaci není pro zásadní změny dynamiky ani prostor. Přesto je možné mírnými změnami síly zvuku citlivě podpořit stoupající a klesající pohyb melodie.

3.5 Capriccio č. 4

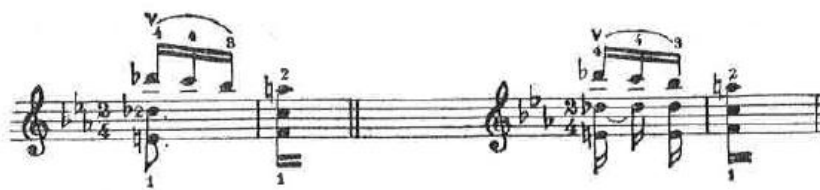
Čtvrté capriccio patří mezi nejproblematictější a nejrozsáhlejší díla z celého cyklu. Jeho provedení vyžaduje velkou míru disciplinovanosti a koncentrace. Capriccio obsahuje rozmanité druhy houslových výrazových prostředků a techniky včetně dvojhmatových stupnic, v legatech vázaných akordů a házených smyků. Technické prostředky by měly být

Klidný a slavnostní charakter capriccia psaném ve 2/4 taktu je dán autorovou poznámkou *Maestoso* (obrázek).



The musical score for the piano introduction of 'The Merry Widow' waltz. It begins with a forte (f) dynamic marking. The melody is written on a single staff with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

Úvodní téma končící v 16. taktu bych vnímal jako jednu dlouhou frázi, která by neměla být ničím narušena. Stoupající či klesající pohyb melodické klenby může být dynamicky podpořen. Předepsané nepřetržité znění akordu objevující se např. v taktech 11–15 nebo 63–70 není možné zahrát. Po celou dobu délky se obvykle hraje vrchní dvojjzvuk, případně je možné na poslední šestnáctince legata zahrát opět celý akord, čímž dojde k propojení spodního hlasu a podpoře harmonického podkladu. (obrázek Mostras str. 39, takt 69).



V místech, kde je pohyb melodie ve spodním hlase, je akord vždy znovu vypsán. Akordy jsou v rukopise svázaný legatem (obrázek takty 28–29).



Zpěvnou a plastickou melodii střídají v 17. taktu triolové stupnice v tercích a decimách, které je nutno hrát smykem házeným, avšak ne příliš krátce a vylehčeně, aby nedošlo k narušení majestátního charakteru capriccia. Těžké a harmonicky důležité noty a zejména decimy ve vysokých polohách je možné trochu melodicky protáhnout, takty 17 a 18 vnímat jako jeden celek přirozeně směřující do dalšího dvoutaktí. Ve 2. taktu je zapotřebí se pravou rukou od spodního dvojzvuku odrazit k hbitému přechodu strun.

Od 33. taktu přichází kontrastní část dvaatřicetinových dvojhmatů, ve které je možné využívat rozmanitosti házených smyků. Takt 33 lze hrát ostřejším spiccatem, jež vystřídá melodický pohyb 34. taktu zpěvnějšího charakteru (obrázek takty 33–34).



Stejně lze postupovat v dalším dvojtaktí. Konstantin Mostras doporučuje ve svých komentářích k Paganiniho capricciích prstoklad, při kterém v 33. taktu nedochází v tercích k posouvání 1. a 3. prstu, ale tón fis² je hrán 2. prstem, který zůstává po celou dobu trvání taktu zadržen na struně (obrázek Mostras str. 41).



Výhoda tohoto prstokladu by měla spočívat v intonační stabilitě provedení tohoto místa. Stejný prstoklad lze využít v 99. taktu. Osobně preferuji původní prstoklad, při kterém půltónový postup tercie směrem dolů řeším podhmatem.

V taktu 37 začíná gradace, kterou může houslista podpořit zvýrazněním pohybu basu a crescendem. V sekvencích 38. a 39. taktu usnadní levé ruce práci položení a ponechání 1. prstu na obou strunách i při přesunech do dalších poloh (obrázek Mostras str. 41).



Decimy 41. taktu a sestupný dominantní akord v 46. taktu a na něj navazující decimy vyžadují zpěvnější přednes dosažitelný použitím širšího smyku. V dalších decimách 49. taktu hrozí nebezpečí, že budou posunem hmatu akcentovány 2. noty pod obloučkem. Doporučuji proto naopak položit mírný důraz vždy na první interval pod obloučkem. Stejným způsobem by měl být hrán takt 115.

Od taktu 55 je autorem předepsané piano a v taktu 36 ho střídá forte. Dynamická změna by měla proběhnout náhle bez přípravného crescenda.

V následujícím průběhu se v capricciu objevuje již výše okomentovaná problematika.

3.6 Capriccio č. 5

Upozorňuji, že vzhledem k tomu, že úvodní takty capriccia nejsou číslované, zmiňovaná čísla taktů jsou v následujícím textu počítána od prvního taktu *Agitata*.

Ve čtvrtém taktu Fleschova vydání je před notou d³ chybně uvedena odrážka. Předcházející křížek má platit po celý takt.

Capriccio má opět tři části. Zahajují i zakončují jej akordické rozklady nejprve v tónině a moll, při opakování v paralelní A dur. Změna mollové tóniny na durovou by měla být zvýrazněna přesnou, až přiosťřenou intonací. Prostřední část obsahuje prstovou techniku ve spojení se smykem ricochet.

Přestože v úvodní (a závěrečné) části není uvedené metrum, čtyřdobá struktura je zřejmá. Absence metra a taktů dává možnost volnějšího pojetí v charakteru kadence, čemuž napovídá poznámka *Ad libitum* v některých vydáních capriccií. Interpret by však neměl stupňovat tempo dílu, protože s narůstajícím rozsahem rozkladů dochází k přirozenému zrychlování samovolně. Dlouhá legata se obvykle rozdělují. První čtvrtěová nota se váže s následující pasáží, poté se běhy a čtvrtěové noty hrají odděleně. Smyk stoupající a klesající chromatické pasáže se mění s vrcholovou notou ^{a2}. Na spodních strunách v začátcích tahu je možné šetřit smyk ve prospěch rychlejšího tahu smyčcem směrem k vrcholovým notám. Celkové plynulosti rozkladů lze napomoci i úhrnným pohybem levé ruky po celém hmatníku bez prudkých skoků.

V prostřední části *Agitato* předepsal Paganini smyk ricochet (obrázek rukopis).



Mnozí houslisté se mu vyhýbají a používají výrazně jednodušší smyk spiccato, jenž ale přináší jiný tónový výsledek. Kromě nedodržení pokynů skladatele tak mění i charakter capriccia. Dalším problémem jsou svévolné a neodůvodněné změny tempa.

Ricochet lze cvičit nejprve na jedné struně a poté na více strunách s plynulými přechody strun. Při sesmyku by měla ruka směřovat nepatrně dopředu, aby nedocházelo sjíždění špičky smyčce na hmatník a tím ztráty vyrovnaného zvuku. Velkou pozornost vyžaduje zpětný pohyb od špičky, který musí být hbitý a pružný. Srozumitelnosti a rytmičnosti ricochet lze napomoci pevným, nikoli však sevřeným úchopem smyčce. Přílišná lehkost smyku může snadno vést k pasivní hře a nekvalitnímu zvuku. Případné zvednutí malíku z prutu smyčce nelze doporučit z důvodu narušení rovnováhy a ovládnutí smyčce. Provedení smyku a odskok smyčce ovlivňuje míra natažení žíní, sklon prutu, výběr smýkacího místa a pružnost smyčce. Problematické jsou různorodé varianty přechodů strun. V místech zlomů pohybu hlasu a přechodů přes dvě a více strun je původní smyk nemožné dodržet. Např. první skupinka v 16. taktu se hraje rozděleně (obrázek takt 16).

levé ruky. Dynamické změny jsou při dodržení originálního kombinovaného smyku velmi omezené.

3.7 Capriccio č. 6

Monotematické capriccio je napsáno v 3/4 taktu v tónině g moll. Charakter je dán skladatelovou poznámkou *Lento*¹². Capriccio je založeno na přednesu melodie, kterou harmonicky doprovází tremolo v levé ruce. Nutnost zadržovat při hře melodie prsty na hmatníku, snižuje pohyblivost ruky, což výrazně ztěžuje rychlé střídání prstů.

V rukopisu je celý první takt spojen obloučkem legata a připsána je poznámka *sempre legato*. Je možné diskutovat o tom, zda se tento autorův pokyn týká dodržování smyku nebo spíše frázování, nicméně obvykle bývá takt capriccia hrán dvěma smyky. V prvním taktu capriccia je také přesně vypsán počet čtyřiašedesátin, které mají v daném časovém úseku zaznít. Nejedná se tedy o tremolo s náhodným počtem not. Na jednu osminovou hodnotu logicky připadá dvanáct čtyřiašedesátin, což je uvedeno v notovém zápisu i číselně. V tomto rytmickém sledu má interpret podle další poznámky *simile* pokračovat i v dalším průběhu skladby.

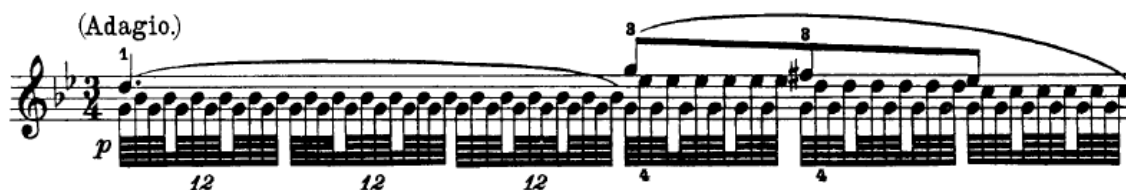
Capriccio však není pouhým tréninkem hbitosti prstů levé ruky. Plynulý a zpěvný melodický tok, objevující se střídavě ve vrchním i spodním hlase, by neměl být narušen výměnami smyku, přechody strun ani změnami hmatu v levé ruce. Interpret by si měl být vědom, ve kterém hlase se melodie v danou chvíli nachází a snažit se tento hlas alespoň nepatrně zvýraznit. Tvorbu vyrovnaného zvuku komplikuje fakt, že struna, na které je hráno tremolo, se neustále chvěje, čímž může zejména v horní části smyku, kde je smyčec lehčí, docházet k narušování plynulosti tahu.

K dosažení potřebné propojenosti a zpěvnosti kantilény je možné cvičit capriccio způsobem, kdy houslista hraje levou rukou na obou strunách, ale smyčec rozeznívá jen strunu, na které je melodie. Intonaci je možné cvičit v dlouhých tónech způsobem s pomalým střídáním tónů tremola, nejlépe v rytmu šestnáctinových hodnot namísto čtyřiašedesátin. Pro postavení levé ruky lze doporučit nácvik hry tremolo od vrchní noty,

¹² *Lento* je uvedeno v rukopisu Paganiniho Capriccií. V následujících vydáních se místo toho objevuje tempový pokyn *Adagio*.

což je přínosné zejména v místech, kdy má vrchní noty tremola na starosti čtvrtý prst. K dosažení rychlého a zároveň svobodného pohybu prstů, je zapotřebí v levé ruce vytvořit pocit tremola. Otázkou je, nakolik zvedat při hře prsty od struny. Rychlost lze získat nácvikem v tečkovaných rytmech.

Levá ruka se musí vlivem zadržování prstů v řadě míst vypořádat s nestandardními hmaty. Velké rozpětí ruky je hned v prvním taktu (obrázek).



Jinde je naopak nutné prsty natěsnat k sobě. Příkladem je 18. takt, v němž je interval čisté kvinty hrán sousedními prsty (obrázek).



Rozložení prstů je nutné přizpůsobit držení celé ruky a na daný hmat ji připravovat v předstihu.

Protože hrát nepřetržité tremolo v levé ruce je fyzicky náročné, mělo by být cvičeno nejprve v kratších časových intervalech s přestávkami. Poté je potřeba dobu nácviku postupně prodlužovat, ale nepřemáhat únavu levé ruky.

3.8 Capriccio č. 7

Ačkoli je capriccio založeno zejména na kontrastu hlavního tématu s pasážemi laufů a akordických rozkladů, je různorodé mírou použitých hudebních i technických prostředků, z nichž je hlavní akordová technika a zejména řadové staccato.

Řadové staccato je významným virtuózním prvkem Paganiniho capriccií. Nejlépe se hraje ve střední části smyčce, kde je smyčec pružnější. Může být hráno smykem od žabky

ke špičce, ale jeho provedení opačným směrem (od špičky k žabce) je jednodušší. Návzik řadového staccata je vhodné začít od menších skupinek a počet not pod smykem postupně zvyšovat. Čím více not je v daném smyku, tím je staccato obtížnější. Slavný český houslový virtuóz Josef Slavík údajně dokázal zahrát na jeden smyk dokonce 96 tónů řadovým staccatem. Při tomto smyku musí být zachováno působení váhy pravé ruky do struny. Na vzniku staccata se podílí vřetenní impulzy předloktí. Tyto impulzy jsou přenášeny do prutu smyčce zejména ukazovákem, který s pružností smyčce pracuje. V průběhu tahu od špičky se ruka vytáčí od ukazováku k malíku a přenos impulzů ve větší míře obstarává prostředník, případně také prsteník. Místa hraná řadovým staccatem by měla být vycvičena smykem legato s důrazem na plynulé přechody strun celou rukou. Opomenout nelze ani výměny poloh v levé ruce, které také mohou narušit průběh řadového staccata.

Capriccio je psané v 6/8 taktu, začíná v tónině a moll a končí v A dur. Tonální plán je tedy podobný capricciu pátému. Poznámka *posato* nám napovídá, že by capriccio mělo být hráno v klidné, rozvážené náladě. Tempo by mělo být zvoleno zejména s ohledem na rychlost řadového staccata a mělo by zůstat jednotné v celém capricciu.

Jedním z hlavních obtíží capriccia je hra ve vysokých polohách. Na začátku 19. taktu je houslistova levá ruka nucena vyšplhat až na tón c^5 (obrázek takty 18–19).



Hře ve vysokých polohách je nutně přizpůsobit postavení levé ruky. Dochází k mírnému vytočení lokte, nadloktí z boku obchází korpus houslí a dlaň se dostává nad horní desku. Prsty levé ruky se na rozdíl od hry ve spodních polohách nezavěšují, naopak dochází k opření ruky o hrající prsty, které jsou pokládány na hmatník. Při hře tónu c^5 je struna zkracována dokonce mimo prostor hmatníku. Hmat levé ruky je v sedmém capricciu na konci 18. taktu těsně před zazněním tónu c^5 usazen na akordu C dur ve 12. poloze a vrcholový tón je vzhledem k malým vzdálenostem ve vysoké poloze možné snadno zahrát přehmatem.

Úvod by měl být přednesen širokým smykem ve znělé dynamice s mírným důrazem na každou notu, což napovídají akcenty v rukopisu *capriccia*. Samozřejmostí by měla být dokonalá intonace oktáv. Dělení smyčce ve skupinkách s tečkovaným rytmem lze nejlépe vyřešit bleskovým smykem, aby nedošlo k vyražení šestnáctinové noty. Poznámka se týká taktů č. 2, 4 a dalších (obrázek Mostras str. 54).



Sestupné staccatované šestnáctinky ve třetím taktu lze zahrát trochu prodlužované, aby bylo dosaženo melodického vyznění. Plnohodnotně by mělo znít v devátém taktu začínající opakování melodie o oktávu výš, přestože je to zvukově i intonačně náročné. Hlavní téma je do velké míry vystavěno na principu dialogu, který je možné zdůraznit zejména v taktech 13–15 nebo 17–21. V opakujících se stupnicových řadách taktů 22–24 je vhodné podpořit hudební vývoj crescendem v stoupajících stupnicích a diminuendem ve stupnicích klesajících (obrázek takty 22–23).



Slabší dynamikou řadových staccat a znělou hrou akordů lze podpořit kontrast v taktech 25–26.

Po repetici se vrací melodie hlavního tématu s akordovým doprovodem. V rukopisu *Capriccii* jsou akordy vázány v legatu dvěma smykky na takt (obrázek rukopis takty 35–36).



Protože je provedení tří akordů pod jedním smykem zvukově obtížné, bývají akordy hrány smykem rozděleným. V tom případě je však, stejně jako v úvodu *capriccio*, výhodné využívat dělení smyčce v podobě bleskového smyku, aby nedošlo k vyražení druhého nebo i třetího akordu.

V 52. taktu začíná dlouhá pasáž řadových staccat hraných oběma směry. Staccato od žabky i od špičky by mělo znít v naprosto stejné kvalitě. Houslista má zde velkou příležitost předvést brilantnost své smyčcové techniky. V taktech 52–54 je skryt sestupný postup basu, což je možné zvýraznit mírným důrazem na první notu skupinky. Ačkoli ukončení středního dílu (takty 60, 61) svádí k triumfálnímu závěru ve velkém zvuku, Paganinim je požadována dynamika pianissimo. V závěrečné části capriccia se opakuje tematický materiál úvodu v paralelní tónině A dur.

3.9 Capriccio č. 8

Capriccio je zkomponované v tónině Es dur v celém taktu. Na první pohled působí ze všech capriccií nejvíce jako etuda. Úkolem interpreta je, aby jako pouhé technické cvičení neznělo. O tom, že i v osmém capricciu je důležitý hudební obsah, svědčí autorovy poznámky k výrazu: *Maestoso* k celkovému charakteru capriccia, *dolce* od osmého taktu a dynamické kontrasty, které obohacují výraz skladby. Neustále se prolínající dvojhlas je patrný i v jednoduchých stupnicích, kde lze spodní hlas postřehnout v prvním základním a opěrném tónu stupnice (obrázek 5. takt).

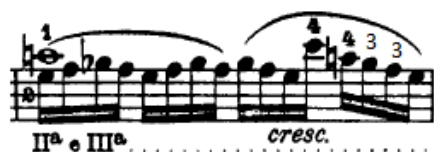


Hlavní problematikou capriccia jsou jednoduché stupnice, dvojhmatová technika a neobvyklé hmaty v levé ruce.

Capriccio začíná rázně slavnostním vstupem ve fortissimu. Objevují se zde trylky prstokladových oktáv, o jejichž problematice se zmiňují již u třetího capriccia. Následující stupnicové řady mají být hrány v dynamice piano smykem détaché. U prvního tónu stupnice je vždy skladatelem připsaný akcent, který plní funkci opěrného tónu, od něž se stupnice ozvěnou odvíjí a postupně se vytrácí. Akcentovanou notu je možné nepatrně prodloužit a zavibrovat. Provedení stupnice pak nemá čistě technický charakter.

Úsek od osmého taktu obsahuje složité prstové kombinace, pohyblivost ruky navíc ztěžuje dlouhým drženým tónem vynucená fixace jednoho z prstů na struně. Skladatel zde

připsal již zmiňované *dolce*. Skupinky šestnáctinových hodnot jsou vázány v legatu, kontrast přináší prostřídání legata s házeným smykem. V devátém taktu jsou prsty levé ruky extrémně blízko u sebe, interval kvinty je hrán druhým a třetím prstem. Naopak 11. takt přináší velký rozsah krajních prstů. Ještě větší rozpětí vyžaduje 16. takt, v němž musí čtvrtý prst dosáhnout na struně A na tón c^3 , zatímco první prst drží tón a^2 na struně E (obrázek 16. takt).



Od 19. taktu nejprve házeným smykem hrané a poté legaty spojené dvojhmaty tercií vyústí v návrat úvodního tématu, repetice se opakuje.

V průběhu capriccia se pohyb hlasu rozmanitě přenáší z hlasu vrchního do spodního, jindy se pohybují oba hlasy současně. Výraznější melodické linii pohybujícího se hlasu lze napomoci větším opřením váhy pravé ruky na danou strunu a šikmým vedením smyku, čímž lze strunu s pohybujícím se hlasem rozeznávat v bližší vzdálenosti u kobyly.

Pro naplnění hudebního obsahu má velký význam dynamika. Důležité je ve stupnicích vydržet ve slabé dynamice až do crescendo v 16. taktu a ve 22. taktu udělat subito pianissimo. Dynamické kontrasty je navíc možné zvýraznit, pokud např. v úseku od 32. taktu na konci forte vytvoříme mírné crescendo a s koncem piana naopak ještě diminuendo.

(Obrázek 32. –33. takt)



V popředí osmého capriccia stojí před interpretem úkol zvládnout neobvyklé komplikované úkony levé ruky a využít výrazových prostředků k dosažení kýženého hudebního schématu.

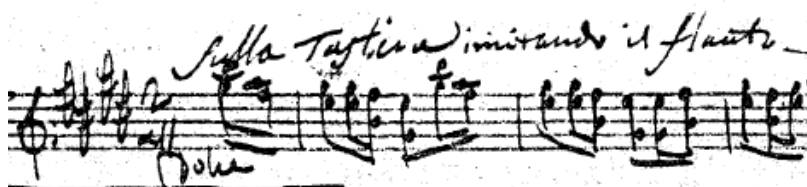
3.10 Capriccio č. 9

Deváté Capriccio patří mezi nejznámější, je plné svěží rozmanité melodiky, barevnosti zvuku a živého pohybu. Paganini v něm využil zvukomalebných možností houslí ke ztvárnění výjevu lovu. Opět lze najít výrazné dynamické kontrasty a několik druhů techniky, zejména dvojhmatů, akordové techniky, laufů ve vysokých polohách, házených smyků spiccato a ricochet.

Tempo capriccia by mělo být zvolené tak, aby umožňovalo kvalitní provedení smyků ricochet. Obtížným úkolem je dosažení přirozeně znělého tónu. Paganini zanechal několik pokynů, týkajících se výrazu a technického provedení díla.

Úvodní téma v tónině E dur má být podle poznámky *sul tasto* hráno na hmatníku, což napomůže splnění požadované dynamiky piano a charakteru *dolce* (1.–8. takt). Housle mají v tomto úseku napodobovat tón flétny. Požadované barvě tónu lze napomoci i mírným sklopením smyčce a využitím menšího počtu žíní. I přes slabou dynamiku a měkkost tónu by měly být herní pohyby pravé ruky uvolněné a energické. Dále je zapotřebí se koncentrovat na přesný rytmus, aby nedocházelo ke zrychlování dvojic šestnáctin a tím deformaci rytmické struktury tématu.

Druhé provedení tématu se na několik taktů přesouvá na struny D a G. Zvučný tón houslí imituje fanfáru lesních rohů. Smýkácí místo se spolu se změnou dynamiky přesouvá blíže ke kobylce. Většímu zvuku napomůže změna sklonu houslí a vystavení spodních strun smyčci. Celý úsek dvojhmatů je nejprve nutné vycvičit položeným smykem, umožňujícím intonační kontrolu. Poté je možné přejít na smyk spiccato. Zatímco v pozdějších vydáních jsou šestnáctinové noty spojeny obloučkem hraným od špičky a osminové noty tak vždy vycházejí od žabky, podle rukopisu capriccií není tento běžně užívaný smyk předepsán Paganinim (obrázek rukopis takty 1–2).



Při dobře provedeném spiccato nejsou tóny houslí zadušené, měly by naopak přeznívat. Podmínkou je uvolněné zápěstí a pružné záprstí. Prsty zodpovídají za kontakt se strunou a její rozeznění.

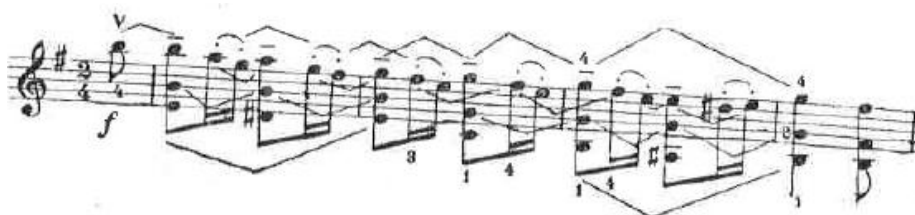
Hudební struktura obou provedení tématu je zřejmá ze schematické ukázky převzaté z Mostrasovy studie (obrázek Mostras str. 63). Akcenty poukazují na opěrné tóny fráze.



V akordické části počínající 18. taktem se hlavní tónina E dur mění na stejnojmennou e moll. Nadále zůstává zachován rytmický model tématu a obvykle je používán smyk úvodního tématu, při kterém je osminová hodnota hrána od žabky. V rukopisu Capriccií je však uveden smyk, při kterém je osminová nota přivázána ke skupince šestnáctinek a legatem jsou spojeny také po sobě jdoucí akordy v taktu 20 (obrázek rukopis takty 17–20).



Problémem je intonace opakujících se prstů (obrázek Mostras str. 64).



Je možné si pomoci ponecháváním opakujících se prstů na struně, posazováním prstů zároveň na dvě struny a nácvikem uchycení hmatu v předstihu.

Při hře tříhlasých akordů by měly zaznít současně všechny tóny naráz, čehož lze bez obtíží dosáhnout položením váhy pravé ruky zejména na prostřední strunu, která se pod tlakem prohne a při energickém zahájení tahu dojde k rozeznění i strun sousedních. Nebezpečím je ztráta vyrovnaného zvuku. Snadno může dojít k dynamickému propadu dvojic šestnáctinek oproti akordům. Šestnáctinové noty by měly být hrány v podobné síle jako akordy. Fráze je tvořena po čtyřtaktích, energie rozvíjející se od 18. taktu směřuje do taktu 20, stejně je tomu i v dalším čtyřtaktí. Od 25. taktu začíná gradace vyúsťující návratem úvodního tématu v E dur.

V úseku od 53. taktu se objevuje několik druhů techniky. Klesající oktavové sledy pevného charakteru v podobě kvintakordu jsou střídány vzletnými stupnicemi ve vysokých polohách, které jsou zakončené ozdobnými trylky. V taktech 53–54 nebývá dodržována délka legata předepsaná v rukopise (obrázek).



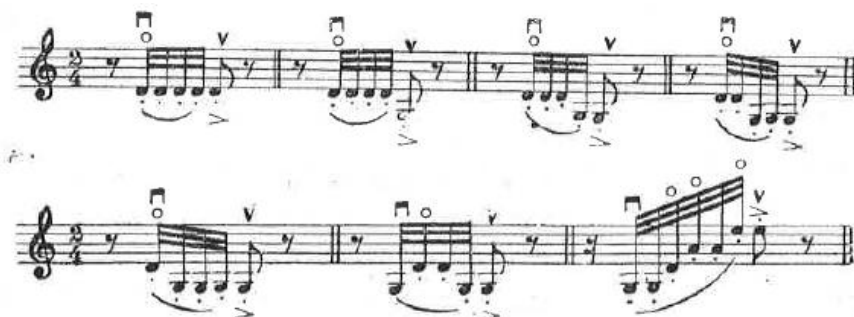
Od 61. taktu nastupují skupinky dvaatřicetin hraných vylehčeným smykem ricochet. Velké skoky na různých strunách, které tento úsek capriccia obsahuje, je zapotřebí vycvičit v pomalém tempu s dosednutím smyčce i prstů levé ruky v předstihu. Ve skoku dvou osmin by nemělo dojít k akcentaci předtaktí, tedy první z nich (obrázek Mostras str. 66).



Akcentována by neměla být ani první nota smyku ricochet, který by měl naopak být hrán s pocitem crescenda (obrázek Mostras č. 68, str. 66).



Ricochet musí znít naprosto pravidelně a vyrovnaně. Mostrasem doporučené přípravné cviky k nastudování smyku jsou zobrazeny na obrázcích (Mostras str. 67).



Podrobněji se problematice smyku ricochet věnuji v rozboru prvního capriccia.

V závěru se vrací úvodní téma v hlavní tónině a je zakončené čtvrtovou notou prodlouženou korunou v pianu. Deváté capriccio je choulostivé zejména po zvukové stránce, v házených smycích je klíčová především volba části smyčce, jeho sklon, výběr smýkácího místa mezi hmatníkem a kobylkou, včasná příprava a postavení rukou ke hře následujícího hmatu i smyku.

3. 11 Capriccio č. 10

Desáté capriccio je zkomponováno v 6/8 taktu v tónině g moll. V rukopise je uvedeno tempové označení *Vivace*, pokyn *Martellato* a také dynamická znamení. Hlavní problematikou capriccia je hra trylků a řadového staccata, o jehož problematice se zmiňuji v sedmém capricciu. Capriccio bych nejprve vycvičil ve volném tempu a namísto řadového staccata bych využil smyku legato. Smyslem cvičení jsou zejména plynulé přechody strun pravou rukou, aby posléze nedocházelo k narušování plynulosti staccata.

Tempo capriccia by mělo být zvoleno s přihlédnutím k tomu, v jakém tempu je možné kvalitní provedení řadového staccata. Termín *Vivace* spíše než na rychlost

poukazuje na celkový charakter, tedy na určitou živost a energičnost řadového staccata i trylků.

Označení *Martellato* platí pro charakter capriccia i provedení smyků. Staccato má být pružné, zároveň ostré a provedené bez přerušení kontaktu smyčce se strunou. Důležitý je prvotní energický impuls, jímž se smyčec odrazí k dalším notám. Aby bylo staccato pravidelné, kontrolované a přitom hrané znělým tónem, mělo by začít ze struny. V capricciu je však zároveň příležitost využití mnoha rozličných odstínů výrazu smyku. Ve slabé dynamice se může stát jemným a půvabným (piano v 21. taktu), jinde má pevný rázný charakter (takty 36–37).

Vzhledem k tomu, že akordy přirozeně vyznívají zvučněji než zbytek taktu, je zapotřebí se snažit o vyrovnaný zvuk. Interpret by neměl dopustit rozbití melodie v případě jejího rozčlenění na více strun (34. takt). V taktech, kde je kombinován po třech notách smyk legata a řadového staccata, by měl být dodržen metro-rytmický model 6/8 taktu (obrázek Mostras str. 69).



Trylek je ozdobný prvek, přinášející zpestření a oživení skladby, může ale způsobit komplikace. Zvláštní pozornost vyžaduje obtížnější trylek čtvrtým prstem. Pokud je před trylkem ještě příraz, nesmí způsobit vychýlení se z rytmu. Usnadněním může být, pokud se trylek následující po přírazu hraje od vrchní noty, čímž je možné ušetřit jeden tón ve skupince (obrázek Mostras str. 70).



Dalším nebezpečím je provedení trylku na úkor následující šestnáctiny, čímž dojde k rytmické deformaci skupinky. Tomu je možné předejít nácvikem sextol nejprve odděleným smykem détaché bez trylku, dále předepsaným smykem stále bez trylku a poté teprve trylek přidat, aniž by narušil rytmickou strukturu skupinky.

Problémem je důsledná intonace trylků půltónových a celotónových a jejich zřetelné odlišení. V některých místech může snadno dojít k jejich záměně. Na začátku taktu 22 by měl znít půltónový trylek (tóny g–as), ač je posuvka snižující tón „a“ na poslední notě předcházejícího taktu (obrázek takty 21-22).



Podobně je tak tomu i v taktu 23. Půltónový trylek je také na začátku druhé skupinky v 34. taktu, v němž se „béčko“ objevuje o oktávu výše. V taktu 36 doporučuji dodržet původní Paganiniho zápis, podle nějž má být první šestnáctina druhé skupinky hrána samostatným smykem (obrázek rukopis).



Na začátku taktu 51 má být trylkující tón f¹, odrážka je opět v předchozím taktu.

3. 12 Capriccio č. 11

Capriccio lze rozdělit na tři úseky, v nichž jsou uplatněny odlišné houslové prostředky. Úvodní poklidné *Andante*, opakující se ve zkrácené formě i v závěru, přednáší širokou zpěvnou melodii, která je podepřena harmonickým doprovodem. Oproti tomu střední část *Presto* je živá a pohyblivá. Přináší specifický smyk a virtuózní kombinace rozmanitých technických prostředků. V rukopise tohoto capriccia nejsou uvedeny žádné dynamické pokyny.

V *Andante* jsou oproti střední části, která je více technického charakteru, bohatěji využívány výrazové a zvukové možnosti houslí. Charakteristickým rysem je zpěvnost, široký dech a neustálý tah nepřerušované melodie. Obtížnost této části spočívá zejména v úkolu propojovat a měnit akordy bez narušení zpěvnosti vrchního melodického hlasu. Zdobnost a výraznost melodie lze podpořit vibratem a to i v místech prstokladově

obtížných (např. takty 7 a 25). Basovou linii akordů není možné držet po dobu půlových not, avšak lze hrát alespoň vrchní dva hlasy. I přes absenci dynamických poznámek by měl interpret vytvořit plán dynamiky napomáhající výstavbě frází, melodickému vývoji a zdůraznění hlasů v různých rejstřících.

V prvním taktu je nutné zvolit prstoklad bez zbytečných přehmatů narušujících melodii a zároveň je hratelny s ohledem na rozsah ruky. Vrchní oktávu na druhé době hrajeme druhým a čtvrtým prstem. Druhý prst zůstane ležet na struně A, ve vrchním hlase nejprve posunujeme čtvrtý prst na tón a², poté už postupují prokladově. Prstoklad vrchního hlasu na druhou a třetí dobu vrchní melodii je 4-4-3-1 (obrázek takty 1–2).



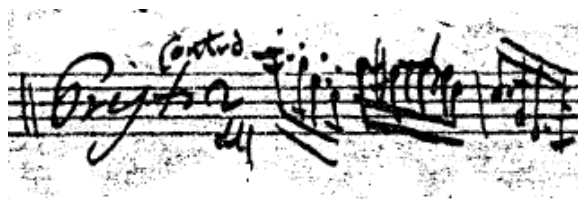
V *Prestu* by měl interpret zvolit jen takové tempo, v němž pro něj budou technické problémy zvládnutelné a v němž zůstane zachována srozumitelnost metro-rytmických kombinací a zřetelnost dvaatřicetinových hodnot. Ač jsou v tečkovaných rytmech v rukopisu nad notami tečky, není žádoucí zkracovat je příliš.

Prostřední díl je vystavěn na akordických rozkladech ve formě skupinek s tečkovaným rytmem hraných energickým smykem a sextol směřujících do dalšího uskupení tečkovaného rytmu.

V této části je možné použít dvě varianty smyku. Při prvním způsobu začneme tahem od špičky a nadále pokračujeme rozděleným smykem. Další možností je začít od žabky a vázat vždy dvě noty skupinky pod jeden smyk nebo oba tyto smyky kombinovat podle potřeby (obrázek *Mostras* str. 74).



Poznámka *Contro* v rukopisu *Capriccia* však poukazuje na hraní tečkovaného rytmu smykem začínajícím nahoru (obrázek rukopis).



Zvukový výsledek výrazně ovlivňuje volba úseku smyčce. Hra v horní části smyčce usnadní časté přechody strun, které v některých taktech následují v rychlém sledu ihned po dvaatřicetinových notách (obrázek takt 31).



Při skocích ob strunu je nutný pohyb lokte, při přechodech mezi sousedními strunami postačí práce ohbí. Celkově je nutné preferovat drobné energické smyky vykonávané menšími částmi ruky. O zřetelnou výslovnost a intenzivní kontakt se strunou se stará zejména záprstí.

Volba efektivních prstokladů může usnadnit hru velkých intervalových skoků, zabránit zbytečným výměnám poloh a zjednodušit práci levé ruky. Položením 2. prstu na dvě struny současně se lze vyhnout zbytečnému překládání prstů v 29. taktu (obrázek Mostras str. 75).



Důležité je připravovat hmaty v předstihu. Například v 93. taktu by se měl první prst pokládat na strunu G zároveň se 4. prstem dopadajícím na strunu A (obrázek Mostras str. 76).



Samozřejmostí je ponechávání prstů na struně v případě opakujících se tónů. Příkladem je 82. takt, v němž se opakuje tón a^2 (obrázek 82. takt).



Pohyb levé ruky po hmatníku není možný bez pomoci lokte, který svými pohyby zajišťuje co nejpohodlnější polohu ruky, včasné položení prstů na strunu, čistou intonaci a v důsledku umožňuje funkční koordinaci obou rukou.

Piano v 66. taktu capriccia je jediným autorovým dynamickým pokynem. Lze však předpokládat, že neměnná dynamika po celý střední úsek nebyla Paganiniho záměrem. Síla zvuku se proměňuje podle logiky hudebního vývoje, zdůrazňuje kontrasty jednotlivých míst a podporuje změny barvy tónů a rejstříků houslí.

3.13 Capriccio č. 12

Capriccio patří mezi monotematická, je zkomponované v celém taktu v tónině As dur. V rukopisu je uveden tempový pokyn *Allegro*, základní dynamika piano a akcenty nad některými notami. První dva takty jsou spojeny obloučkem, dále platí autorova poznámka *sempre legato*. Problematikou capriccia je legato přes struny (zejména mezi dvěma sousedními strunami) ztížené o obtížné hmaty v levé ruce.

Legato v capricciu propojuje plastický melodický hlas s hlasem doprovodným. Dokonalé vázání spojovaných tónů je dosažitelné jen perfektní koordinací přesných posunů prstů v levé ruce a plynulých rytmických přechodů strun ruky pravé.

Rytmičnost přechodů strun je možné nejprve vycvičit na prázdných strunách. Houpaté pohyby ruky musí být naprosto pravidelné, výraznou měrou se na nich podílí uvolněné zápěstí. K nejmenšímu rozkmitu ruky dochází u žabky, směrem ke špičce se pohyb ruky zvětšuje.

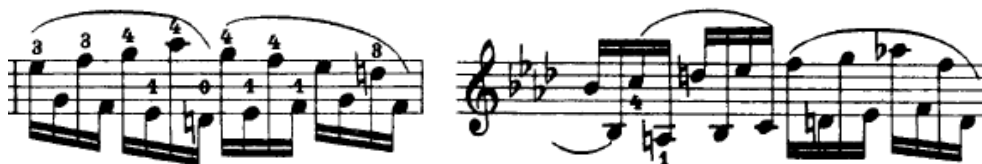
Příčinou porušení pravidelného rytmu můžou být komplikované hmaty v levé ruce. V capricciu obsažené velké rozpětí prstů na hmatníku je o to obtížnější, že v mnoha místech nelze využívat při hře podhmatu prvního prstu, naopak čtvrtý prst je často vytahován nahoru. Takový způsob hry intervalů vyžadující větší rozpětí ruky je samozřejmě náročnější. Přiblížení 4. prstu lze alespoň napomoci postavením levého lokte

více napravo. Přestože tato poloha lokte není pohodlná a při běžných hmatech navíc zbytečná, může usnadnit dosažení hmatů takto obtížných. Hmaty levé ruky je možné v průběhu téměř celého capriccia vycvičit ve dvojzvucích s důrazem na intonaci a správné postavením ruky (obrázek Mostras str. 80).



Samozřejmostí je zadržování prstů opakovaných tónů, např. ležící první prst v úvodních dvou taktech na tónu „as“. Pravidelnost posunů prstů a hmatů lze podpořit nácvikem smyku détaché.

Pozornost interpreta by měla být zaměřena na vedení melodického hlasu a jeho zvýraznění oproti hlasu doprovodnému, neboť v tom zejména spočívá rozdíl capriccia od technického cvičení. Melodie se většinou nachází ve vrchním hlase a je doprovázena ostinátní figurou. Místy postupují hlasy v protipohybu (obrázek 10. takt) nebo paralelně (obrázek 14. takt).



Různá délka legat je ovlivněna proměnlivým metrem, které určuje akcentace v capricciu. Při střídání krátkých a dlouhých smyků by měl být zachován vyrovnaný zvuk (vyjma akcentů), kterého lze dosáhnout silnějším tlakem při dlouhých legatech a vylehčeným smykem při legatech kratších. Pokud jsou čtyři doby hrány jedním smykem, neměl by smyk být dělen na čtyři stejné úseky. Při hře v dolní půli je síla zvuku přirozeně větší než v horní půli. Proto je lepší při tahu od žabky využít při prvních dvou dobách menší část smyčce a rychlost tahu posléze zvyšovat. Tvorbu vyrovnaného tónu při rozdílné délce smyku je možné vycvičit na prázdných strunách.

Akcenty zdůrazňující jednotlivé noty či seskupení by vzhledem k celkovému charakteru capriccia neměly být hrány příliš ostře. Zdůraznění not je možné mírným

prodloužením, tvorbě akcentů lze napomoci i levou rukou v místech, v nichž se akcentace shoduje s posuny prstů.

Autorem uvedená základní dynamika piano vyplývá už z podstaty dlouhých legat. Dále je v rukopise uvedena dynamika forte v koncích obou repeticí, piano na začátku druhé repetice a v několika místech druhé repetice jsou připsána crescendo a decrescenda. Rozmanitost dynamiky a barvy zvuku je možná zejména v místech hraných kratším smykem legato.

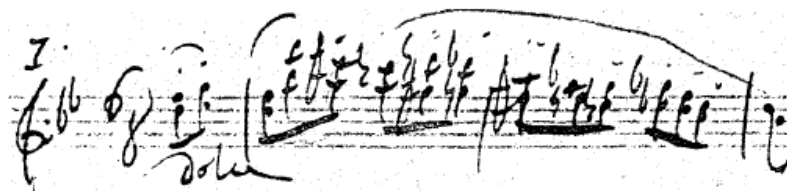
Interpretace dvanáctého capriccia vyžaduje důslednou sluchovou kontrolu, precizní vedení hlasů, tvorbu tónu bez pazvuků a glissand vznikajících opožděnými posuny prstů levé ruky a koordinaci pohybů obou rukou.

3.14 Capriccio č. 13

Capriccio je pro úvodní charakteristickou pasáž klesajících tercií nazývané *Đáblův smích*. Je zkomponované v 6/8 taktu v tónině g moll. Třídílná forma s velkým návratem je rozčleněná mezi několik repetovaných úseků. Capriccio klade na interpreta vysoké nároky po stránce technické i zvukové. Řeší problematiku dvojhmatů, zejména tercií a oktávových hmatů. Svižné tempo je dáno autorovou poznámkou Allegro.

Repetice všech čtyř úseků capriccia nabízí možnost rozmanité práce s dynamikou. Opakování všech úseků ve stejné hladině zvuku by působilo jednotvárně. Například úvodní repetice může být poprvé přednesena znělým tónem, podruhé lze začít ve slabé dynamice s postupným crescendem do původního znění tónu.

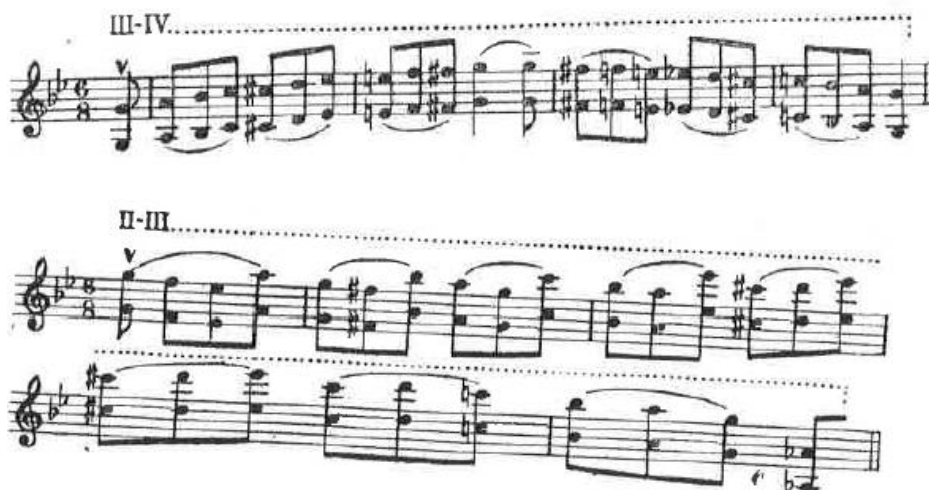
Aby byla udržena celistvost capriccia, je třeba dodržovat určitou jednotu tempa. Svěrázně bývá někdy nakládáno s úvodním chromatickým postupem tercií (obrázek takt 1–3).



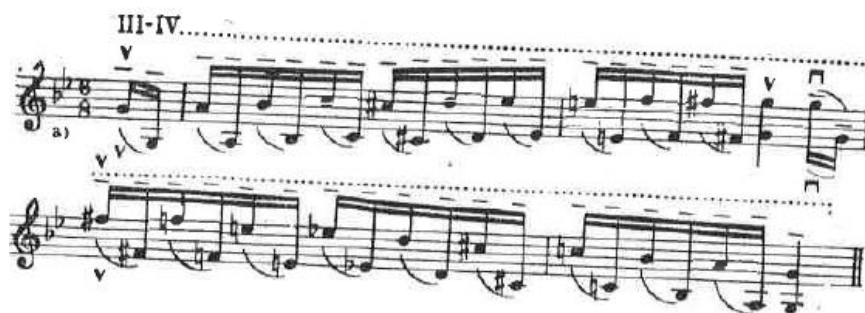
Vrchní tercie, představující vrchol fráze, bývá neadekvátně prodlužována a v následném sestupu často následuje přehnané rubato. Při několikanásobném opakování v průběhu skladby působí takový postup nudně. Mírná improvizační volnost je možná, ale interpretace capriccia by neměla působit vyumělkovaně.

Vzhledem k výrazové poznámce *dolce* je vhodné zahrát úvod s vibratem a užít jemného, nikoli trhaného portata. Akcent na začátku 5. taktu by měl vyznít měkce a melodicky. Úvodní repetici zakončují ve forte širším smykem hrávané akordy. Kontrastní druhá repetice má ostřejší charakter, obsahuje dialog tříosminových a dvouosminových seskupení. Fráze směřuje do sexty ve 13. taktu, po níž se opakuje úvodní sled tercií.

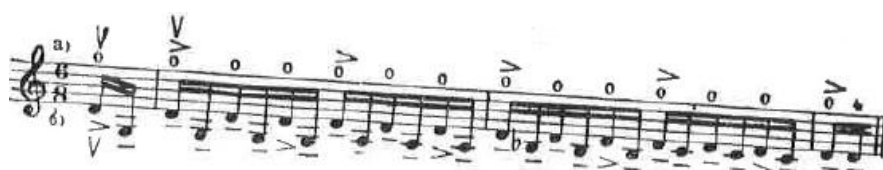
Třetí repetice začínající v 17. taktu je rázného charakteru, rytmičnost je podpořena akcentací. V 19. taktu se poprvé objevuje chromatický sled sestupných oktáv. Oktávové postupy hrané rozděleně od vrchního hlasu zatěžují 4. prst, z nějž se stává ve zbývajícím úseku *capriccia* opěrný prst hmatu. Konstantin Mostras doporučuje pro zpevnění 4. prstu následující speciální cvičení. Nácvik oktáv hraných dohromady svázaných legaty je zobrazen na obrázcích (obrázky Mostras str. 87 a 88).



Výcvik lomených oktáv hraných od vrchní noty v legatu po dvou notách a posléze je zobrazen na obrázku (obrázek Mostars str. 88).



Před nácviem oktáv smykem détaché doporučuje Mostras naučit se schéma pohybů pravé ruky na prázdných strunách a teprve poté se zapojením levé ruky (obrázek Mostras str. 88).



Přechody strun v sextolách zajišťují různé části ruky (zápěstí, předloktí, loket) podle dynamiky a zvoleného úseku smyčce. V pianu je používán kratší smyk, postačí tedy menší rozkmit a pohyb ruky, přechody strun jsou možné prací zápěstí. Ve forte je nutné položit se do struny, použít větší smyk a tím i větší části ruky. Pohyby ruky se ještě rozšiřují při přechodech mezi krajními strunami (obrázek takt 29).



Rozkmit pohybů pravé ruky lze zmenšit přesunutím smyku z horní poloviny do oblasti středu a těžiště smyčce.

V taktech 26–28 lze zefektivnit činnost levé ruky pokládáním prvního prstu současně na obě sousední struny a jeho zadržováním (obrázek takty 26–28).



Výraznosti akcentace v taktech 31–34 napomůže kromě energického rozmáchlého pohybu pravé ruky také prudký přechod levé ruky při skoku z předcházející polohy na akcentovaný tón.

Komplikací vyrovnaného zvuku v capricciu je smyk tří not v legatu a dalších tří not v détaché, při němž může docházet k nechtěnému vyražení první noty po legatu a tím narušení metro-rytmické struktury capriccia (obrázek Mostras str. 90).



Toto nechtěné zvýraznění čtvrté šestnáctiny ve skupince lze neutralizovat cíleným zdůrazněním třetí nebo páté šestnáctiny ve skupince (obrázek Mostras str. 90).



3.15 Capriccio č. 14

Capriccio má být podáno v klidném tempu, o čemž svědčí autorova poznámka *Moderato*. Je vystavěno na jednoduchém rytmickém motivu napodobujícím fanfáry a navozujícím energický charakter capriccia. Rozmanitost skladby vytváří prostřídání jednotlivých akordů s figurami spojenými legatem (obrázek takty 13–14).



Hlavní problematikou capriccia je hra akordů oběma směry obnášející rychlé změny hmatů, překládání a pokládání prstů levé ruky na více strun současně. Nástrahou pro každého interpreta je zvuková stránka capriccia, choulostivá je zejména hra akordů na vrchních strunách ve vyšších polohách. Intonační čistota akordů by měla být vycvičena

a kontrolována hrou dvou spodních a dvou vrchních strun za ponechávání všech hrajících prstů na strunách.

Při hře tříhlasých akordů v délce šestnáctinových osminových hodnot by měli zaznít naráz všechny tóny akordu. Současného zaznění všech tónů docílíme položením váhy smyčce a ruky zejména na prostřední vyčnívající strunu, čímž dojde k jejímu prohnutí, přiblížení ke krajním strunám a jejich rozeznění. Prohnutí struny je snazší v místech blíže k hmatníku. Aby nedošlo k zadušení struny tlakem ruky, měl by interpret pociťovat pohyb ruky ze struny mírně nahoru, nikoli dolů do houslí. Výraznějšímu znění spodního hlasu lze napomoci přenesením tlaku zejména na spodní struny, vrchní struna se snadno rozezní i bez použití většího tlaku. Při hře akordů v délce čtvrtových hodnot je obtížné rozeznění všech strun současně, proto se hrají, stejně jako akordy čtyřhlasé, lomeně. Zásadním požadavkem je naprostá zvuková vyrovnanost akordů hraných sesmykem a vzesmykem. Široký energický pohyb pravé ruky musí být zachován i při hře akordů šestnáctinových hodnot.

Akordická hra obnáší určité intonační nástrahy. V taktu č. 3 nesmí s přehmatem 4. prstu dojít ke zvýšení 1. prstu. Podobný hmat v taktu 11 je jednodušší, protože 4. prst má svoji pozici danou z taktu předchozího a k rozšíření rozpětí ruky zde využijeme podhmatu.

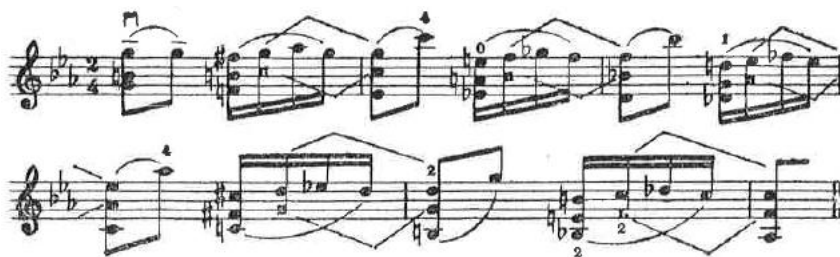
Snaha hrát akordy naráz v silné dynamice může vést k přílišnému tlaku do struny, což způsobuje drobné intonační odchylky. Většího tónu by proto mělo být dosahováno spíše využitím většího tahu než tlaku.

Je důležité, nevynakládat na každý akord zvláštní úsilí, ale zahrát celý sled akordů s představou jediného pohybu. Akordy jsou tak propojovány do frází, úvodní motiv je tvořen dvoutaktím. V taktech 7–8, 13–17, 35–37 a 39–42 by měla být vyrovnaná síla zvuku akordů i jednotlivých tónů (obrázek takty 7–8).



Proměny dynamiky rozšiřujícím se smykem lze uplatnit zejména v crescendech uvedených v rukopise v taktech 24–26 a 29–32.

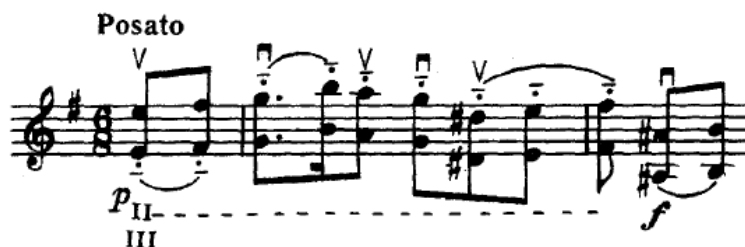
V taktech 13–17 zajistí pokládání prstů na obě struny v intervalu čisté kvinty přípravu hmatů následujících akordů (obrázek Mostras str. 94).



3.16 Capriccio č. 15

Capriccio je zkomponované ve velké třídlíně formě s reprízou v 6/8 taktu v tónině e moll. V rukopisu capriccia jsou uvedené dynamické a výrazové pokyny. Poznámka *Posato* nabádá k mírnému klidnému tempu, které by mělo zůstat jednotné po celé capriccio a mělo by být zvolené s ohledem na rychlost řadových staccat ve dvaatřicetinových hodnotách. Začátek capriccia nelze vnímat jako pomalý úvod k rychlé druhé části. Jednotné tempo zceluje jinak kontrastní capriccio do jednoho celku. Hlavní problematikou v capricciu se jeví dvojhmatová hra oktáv, orientace ve vysokých polohách na hmatníku a hra řadového staccata.

Úvodní téma je zkomponované v oktávových intervalech, jejichž intonační čistota by měla být vycvičena na oktávových stupnicích. Probíhá v něm dialog hlasu vyššího, který má znít v pianu, proti němuž kontrastuje odpověď hlubšího hlasu ve forte (obrázek takty 1–3).



Dynamický kontrast lze zvýraznit mírným diminuendem před nástupem forte. Téma by mělo být hráno zpěvně s užitím vibrata. Nad oktávami spojenými legaty jsou autorem v rukopise zapsány tečky napovídající, že by měly být oktávy zkracovány. Užíván je smyk *portato*, při kterém je deklamace jednotlivých not zřetelná. Jedná se o spojení řady lehce

akcentovaných nepřetržitých tónů. Přehnané oddělování by způsobilo narušení zpěvného tématu, naopak přílišné zjemnění smyku promění smyk *portato* v *legato*. Není třeba oddělovat šestnáctinovou notu, její zkrácení by přerušilo melodický tok fráze. Nejdůležitější notou úryvku v pianu je osminová nota s tečkou na první době v taktech 2 a 4. Charakter smyku se nesmí měnit se změnou směru tahu smyčce.

Sled dvaatřicetinových seskupení nastupujících v 9. taktu je zapotřebí vnímat jako původní melodii variačně obohacenou o lehkost a harmonii, v níž je i přes odlišné vyjadřovací prostředky zachován zpěvný charakter (obrázek takty 9–10).



Melodie je schována v prvních notách seskupení dvaatřicetinek, součástí přednesu melodie by měl být požadavek krátkých impulsů vibrata při hře prvního prstu. Zachování zpěvnosti je umožněno i svázáním tří not ve skupince smykem legato, poslední dvaatřicetina hraná smykem zvlášť však nesmí být vyražena. Musí být hrána vylehčeně, smyčec po ní mírně odskočí na novou strunu. Zvukovou vyrovnanost smyku tří not pod legatem a jedné zvlášť je vhodné vycvičit nejprve samostatně na jednoduchých cvičeních nebo stupnicích. Ideálním místem pro hru tohoto smyku je střed smyčce.

Akordické rozklady v levé ruce jsou postavené na základním oktávovém hmatu, který je doplněn intervaly velkých i malých tercií, sext a čistých kvart, což klade vysoké požadavky na intonační přesnost a sluchovou kontrolu. Návík levé ruky je možný odděleným smykem détaché. Konstantin Mostras doporučuje pro návík intonace tohoto úseku speciální cvičení zobrazené na obrázcích na straně 98.

Примеры упражнений:

133

134

Nácviku intonace je třeba se věnovat obzvláště v taktech 13-16, v nichž se ruka ocitá ve vysokých polohách na hmatníku. V 16. taktu je po první skupince nutná nepatrná césura umožňující velký polohový skok a změnu struny. V taktech 16–18 lze zmírnit prudké skoky levé ruky neutrální polohou lokte bez výkyvných pohybů do krajních poloh, což napomůže celkové plynulosti.

Následující protikladná část (od 20. taktu) začíná ve forte, řeší problematiku řadového staccata, kterému se autor práce věnuje v sedmém capricciu, a jeho zvukové vyrovnanosti oproti vzestupným stupnicím a akordickým rozkladům hraných smykem détaché. V rozkladech akordů je zapotřebí dbát na koordinaci obou rukou při výměnách poloh, přechodech strun, aby nedocházelo ke vzniku glissand a pazvuků. V taktech 21, 23 a dalších podobných případech je hudebně logické crescendo k vrcholové notě. Rozmanitý

dialog ostrého staccata a prodlužovaných šestnáctinek v taktech 24 a 25 vyústí ve 26. taktu (a posléze ve 34. taktu) ve vyvrcholení protikladných hlasů.

3.17 Capriccio č. 16

Capriccio patří mezi monotematická, je zkomponované v 3/4 taktu v tónině g moll. Hlavními překážkami, se kterými se interpret během studia skladby potýká, jsou zvládnutí smyku détaché s přechody přes struny, technika levé ruky a tvorba sforzata jakožto výrazového prostředku.

Détaché je považováno za položený oddělený smyk kratší než vteřina. Delší nota už je považována za držený tón. Jedná se o velmi častý způsob hry. Ač se podle původu slova détaché jedná o smyk oddělený, v rámci hudební fráze směřuje většinou snaha houslistů k co nejplynulejšímu spojení tónů. Ostatně podobnost k legatu bývá měřítkem kvality provedení smyku détaché. Podle rejstříku houslí se mění podoba détaché. Čím vyšší tóny houslista hraje, tím širší a lehčí používá smyk, protože zatímco spodní struny snesou více tlaku, vrchní struny a zejména struna E je rozeznívána zejména tahem. Základním předpokladem pro hru détaché je hybnost a funkční rotace všech kloubů pravé paže od ramenního kloubu až ke kloubům prstovým. Prvotní nácvik probíhá na jedné struně v různých částech smyčce. Problematické je détaché přes struny, vyžadující koordinaci smyku s plynulými přechody strun. Šířka détaché se proměňuje také podle tempa. S narůstající rychlostí dochází k zestručňování pohybů a smyk se zužuje. S rychlostí a šíří smyku se proměňuje i pohyb ruky. Při pomalejší hře delším smykem jsou dominantní funkce velkých částí paže a naopak. Smyk détaché může mít mnoho různých podob a odstínů, známé je například bachovské nebo francouzské détaché.

V capricciu uvedená dynamika forte vztahující se k akcentům a pokyn *Presto* nabádá k rychlé hře širokým smykem, což je komplikace při častých přechodech strun. Rotační pohyby ruky nutné k přechodům přes struny se v rychlém tempu zestručňují a stávají se protisměrnými. Houslista je tak nucen překonávat setrvačnou energii zpevněním ruky a uchopení smyčce, čímž dochází k omezení pohyblivosti paže. Při rychlém smyku détaché a častých přechodech přes struny nelze dělat velké rotační pohyby pravé ruky při

přechodech strun a zároveň hrát širokým smykem. 7. takt Capriccia není možné zahrát v tempu široce ani plynule. (obrázek takt 7).



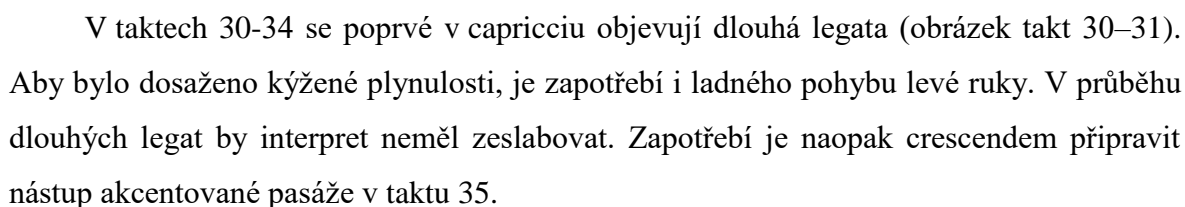
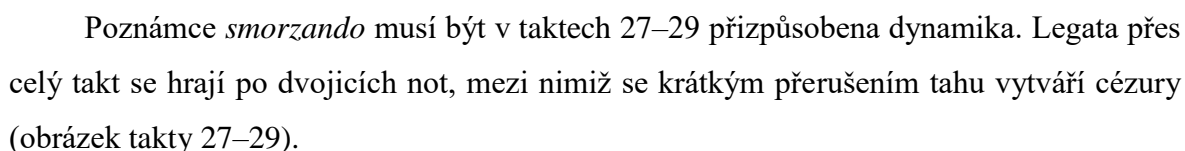
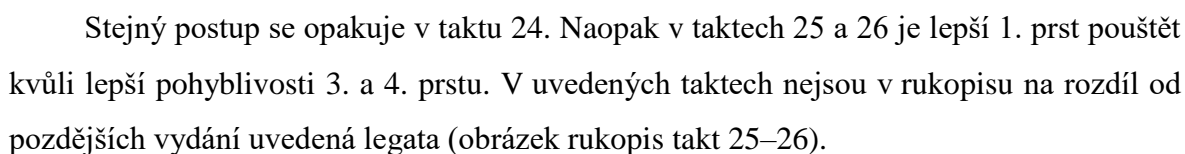
Pro získání co největší možné plynulosti a šířky smyku je důležité co nejvíce přibližovat roviny znějících strun, tím minimalizovat přechody strun a snažit se zejména o široký lehký horizontální tah.

Tempo by mělo být zvolené s ohledem na řadu obtížností v capricciu se naskýtajících a mělo by umožňovat vnímání sforzata jako výrazového uměleckého prostředku.

Výrazným prvkem capriccia jsou početná sforzata, která jej obohacují, zpestřují melodii a posouvají capriccio, které by jinak působilo jako rychlý sled šestnáctin, na uměleckou úroveň. Objevují se nepravidelně a neočekávaně v různých místech. Jejich podoba a charakter může být velice rozmanitá od ostrého a prudkého pojetí k jemným protaženým důrazům. Techniku tvorby sforzata lze vycvičit nejprve na prázdných strunách, aby byla pozornost soustředěna jen na pravou ruku. Poté je možné zapojit levou ruku a cvičit sforzata na stupnicích v rámci jedné polohy a následně i s výměnami poloh. V capricciu se sforzata vyskytují nejen při změně smyku, ale i během legata. Na jejich provedení se v tomto případě energickými pohyby prstů, případně prudkou výměnou polohy a impulsem vibrata podílí i levá ruka (obrázek takt 33–34).



Při interpretaci capriccia je ve 4. taktu výhodné položit na čtvrté šestnáctině 3. prst v intervalu kvinty na strunu D a mít tak s předstihem připravený následující hmat. V 10. taktu levá ruka drží a posouvá hmat decimy. Ve 22. taktu leží 4. prst na hmatníku při opakování tónu „c“ a jeho střídání s tóny na ostatních strunách (obrázek takt 22).



V taktech 39–44 se v capricciích poprvé setkáváme s tzv. Paganiniho smykem, při němž se střídá nota hraná zvlášť se dvěmi notami svázanými. Při tomto smyku dochází k zvýraznění noty hrané zvlášť a tím ke změně metro-rytmické struktury.

V taktech 46–49 navrhuje Mostras v souvislosti s akcenty změny smyků a rozdělení legata. Na obrázku jsou Mostrasem navržené smyky označené nahoře (obrázek Mostras str. 105).



V 50. a 51. taktu je při střídání krajních strun důležité, aby pravá ruka byla neustále v předstihu. Při hře prázdné struny G už klesá na strunu E a naopak při hře šestnáctin je loket už v pohybu nahoru. Loket se tudíž pohybuje v nepřetržitém krouživém pohybu.

3.18 Capriccio č. 17

Pro capriccio v celém taktu v hlavní tónině Es dur je typická rozmanitost tematická i technická. Klavírní transkripce Ference Liszta dokládá, že Capriccio č. 17 patří mezi nejpopulárnější z celého cyklu. Capriccio se skládá ze slavnostního úvodu *Sostenuto*, kontrastního dílu *Andante*, který se opakuje i na závěr a prudké triumfální oktávové části. Problematikou capriccia je zejména prstová technika levé ruky a možná hra prstokladových oktáv.

Sostenuto zahajují dlouhé noty, znějící jako mohutné pilíře, od nichž se houslista odrazí laufem 4. taktu. Měly by být zahráné pevným tónem pomalým a zároveň širokým tahem smyčce s intenzivním zabořením do hloubky struny. K dosažení napětí je důležité dodržovat délku korun i v pauzách (obrázek takty 1–2).



Při úvodním dvojsvuku intervalu primy by měla být levá ruka postavena 2. polohy, 1. prst je hrán podhmatem. Akordy ve 3. taktu by měly zaznít náraz, energicky

a s výrazným zvukem spodního hlasu. Úvod charakteru kadence končí na dominantě a připravuje tak nástup další části.

Úsek *Andante* je založený na střídání odlehčených převážně chromatických dvaatřicetinových stupnic v legatu a dvojhmatů (obrázek takty 5–6).



Jednotlivá dvaatřicetinová uskupení se liší počtem not, přesto se musí vejít do jedné čtvrt'ové doby. Rychlost dvaatřicetin se proměňuje v závislosti na jejich počtu ve skupince. Na začátku uskupení jsou autorem zapsány akcenty, které mohou být vnímány agogicky a prodlužovány v závislosti na délce seskupení. Pozornost je nutné věnovat zřetelnosti všech tónů těchto chromatických pasáží. Napomůže hra kratším úsekem smyčce s důrazem na artikulaci prstů levé ruky. Zásadní roli hraje i volba prstokladů založených na střídání prstů namísto jejich posouvání. Dvaatřicetinová seskupení jsou propojena legatem s následující osminovou notou, která by měla být krátká, na což upozorňuje i tečka nad notou. Krátce, přesto zpěvně, by měly být předneseny skupinky dvojhmatů. V taktech 15 a 16 se opakují seskupení, v nichž se nachází jen 8 dvaatřicetin, jejich rychlost se tak zpomaluje. Opakování skupinek vytváří gradaci směřující do 18. taktu, v němž vyvrcholí dlouhou chromatickou pasáží, po níž se nakrátko vrací původní téma *Andante*.

Prudká oktavová část nastupující ve 23. taktu je v tónině c moll. Před poslední notou ve 24. taktu bývá chybně uváděna odrážka, tón „fis“ platí po celý takt (obrázek rukopis takty 23–24).



Temperamentní charakter může být vyjádřen volbou živějšího tempa. Účelem oktáv této části je zesílení zvuku. Aby se omezilo neustálé klouzání a posouvání hmatu nutné při hře 1. a 4. prstem, využívá se prstokladových oktáv, které jsou sice obtížnější, ale napomáhají navodit pevný rázný charakter. K posunům prstů dochází převážně

v pŕltónových postupech. Pro dokonalé zvládnutí techniky prstokladových oktáv je důležitý předcházející nácvik stupnic za využití tohoto prstokladu. Výrazný charakter této části je dán i specifícností smyků a jejich přesným až ostrým provedením.

Součástí interpretace musí být promyšlené frázování tohoto úseku. Takty 23 a 24 by měly působit celistvě bez výrazného zdůrazňování některých dob. V 25. a 26. taktu by měl být zdůrazněn začátek každého seskupení šestnáctin. Stejně by mělo vypadat i schéma dalších 4 taktů. Po repetici následují dva, z hlediska frázování jednotlivé takty obsahující kvintakord, jež střídají dva takty odpovídající začátku této části.

Po oktávách se vrací předcházející díl *Andante*, který by měl být přednesen v původním tempu, ale může se při opakování lišit drobnými dynamickými a výrazovými detaily.

Dynamika není v rukopise capriccia specifikována. Přesto hudební logika velí přednést úvodní *Sostenuto* ve velké síle zvuku. V *Andante* se obvykle vychází ze střední dynamiky (*mf*), která se částečně proměňuje. Uskupení dvaatřicetin mohou zaznít při opakování slaběji nebo naopak mohou být zesíleny pro vyvolání dojmu naléhavosti. Od 15. taktu lze podpořit gradaci postupným crescendem do 18. taktu. Charakter oktávové části vyžaduje plný znělý tón. Síla zvuku se řídí pohybem melodické linky.

3.19 Capriccio č. 18

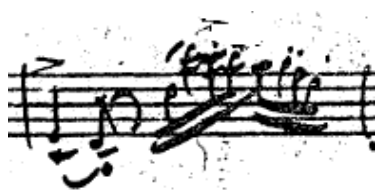
Capriccio je zkomponované v 6/8 taktu v tónině C dur v třídílné formě s reprízou. Úvodní kratší část s podtitulem *Corrente* je vystavěna na kvintakordu C dur a jeho obratech. Následující rozsáhlejší *Allegro* je založeno zejména na terciových stupnicích.

Celá část *Corrente* má být přednesena na struně G. Hra na jedné struně je jedním z Paganiniho oblíbených virtuózních prostředků. Obtížnost úvodního úseku spočívá v intonaci opakováných tónů při rozkladech tónického kvintakordu. I malé intonační nepřesnosti jsou zde výrazně slyšet. Náročné jsou zejména takty 5–7 a 13–15, odehrávající se ve vysoké poloze a vyžadující velké rozpětí prstů a zejména obtížný dohmat 4. prstu (obrázek takt 6–7).



Výhodnému postavení ruky se musí napomoci vyhoupnutí lokte do strany, což umožní opření prstů do hmatníku seshora. Předepsané akcenty obohacují úvod o pevný a zároveň energický charakter a spoluvytvářejí zvukový dojem fanfáry v provedení trubek. Zatímco v prvních pěti taktech jsou všechny osminy opatřené tečkami a akcenty a jsou tudíž hrány výrazně a krátce, takty 6–7 a 13–14 mají být hrány položeným smykem legato. Výraznosti akcentů by měly napomoci aktivní prsty levé ruky.

Dynamická poznámka piano na začátku 17. taktu napovídá, že část *Allegro* má být interpretována s lehkostí bez vynakládání velkého úsilí. Vylehčený charakter vyplývá i z teček, které jsou v rukopisu capriccia nad některými skupinami šestnáctin připsané (obrázek rukopis 19. takt).



Allegro je vystavěno zejména na terciových stupnicích. Ač se dá předpokládat, že houslista pouštějící se do 18. capriccia prošel systematickým výcvikem terciových stupnic, je vhodné se kvalitě technického provedení tercií v capricciu věnovat nácvikem každého hlasu odděleně a poté dohromady, plynulosti výměn napomůže výcvik v legatu a řetízku. Část *Allegro* je rozčleněna na drobnější dvoutaktové úseky. Frázování si lze ukázat na taktech 17–19. Opěrná je 1. tercie v 18. taktu, celá fráze však směřuje do čtvrt'ové na začátku 19. taktu (obrázek takty 17–19).



Prstoklady lze zvolit tak, aby nedocházelo k příliš velkým skokům. Jako příklad je opět možné využít takty 17–19. Pokud začneme 17. takt ve 2. poloze a na tónu f^2 přejdeme

V rukopisu *capriccia* je uvedena základní dynamika. Přestože je v samotném úvodu napsáno *forte*, není nutné začít v plné síle zvuku. Tu je možné uplatnit v taktech 9–16 při opakování tématu. Pokud část *Corrente* skončí ve *forte*, vznikne kontrast oproti začátku *Allegra* v dynamice *piano*. *Allegro* nezůstává ve slabé dynamice po celou dobu. V rukopisu jsou připsaná *crescenda* směřující vyvrcholením stupnicových chodů, které jsou v taktech 25–26, 32–33 atd. Po vrcholu fráze začíná opět dynamika *piano*.

3.20 Capriccio č. 19

Čtyřtaktové *Lento*, které uvádí do tóniny capriccia, představuje nelehký začátek skladby (obrázek takty 1–4).



Vyžaduje dokonalé zvládnutí oktavové techniky při skocích do poloh a v krajních rejstřících houslí. Zrádnost intonace je umocněna pomalým tempem, v němž je až příliš dobře slyšitelná i nepatrná odchylka výšky tónu. Ve spojení s dynamikou piano (a v taktech 3-4 pianissimo) je velké riziko nejistého a nepřesného zahájení interpretace capriccia. Obvykle se užívá prstokladu 1. a 3. prstu a oktavový příraz se hraje 2. a 4. prstem. Díky vystřídání hmatu je artikulace přírazu výraznější, než by byla při posunu stejného hmatu.

Allegro assai přináší hravý a živý dialog vylehčené ostinátní figury v pianu a tematického dvojhlasu ve forte v linii spodního hlasu. Tyto dva kontrastní prvky vytváří protiklad barvy tónu, dynamiky a charakteru smyků (obrázek takty 5–6).



Ostinátní figura, připomínající vzdálený zvuk zvonečků, se hrává opakovanými, zaostřenými a zkrácenými lehce odskakujícími smyky od špičky. Je zapotřebí dávat si pozor na intonaci opakovaných tónů v ostinátní figuře. Během ostinátní figury by s posuny smyčce k žabce nemělo docházet k vytváření crescenda. Naopak diminuendem lze zvýraznit kontrast oproti ve forte znějící melodické linii v hluboké poloze (obrázek Mostras str. 118).



Tematický dvojhlas v basovém rejstříku se hrává opakovaným sesmykem od žabky. Oproti ostřejší ostinátní figuře by měla být melodičnost zvýrazněna prodlouženým

smykem. Dynamika dvojhlasých dvojic se může v průběhu s vývojem melodie nepatrně měnit. Přízvučný je vždy druhý dvojhlas, tedy první doba v taktu.

V taktech 22–26 se hluboký hlas stává ostinátní figurou, zatímco melodie se přesouvá do vrchního rejstříku houslí (obrázek takty 22–24).



Část *Allegro assai* obnáší skoky mezi polohami a krajními strunami. Nácvik musí probíhat v pomalém tempu s dosedáváním prstů a smyčce na následující strunu v předstihu, ideálně o šestnáctinu dříve, než má dojít k rozeznění struny. Lze se tak naučit bleskovým přechodům a přesné koordinaci obou rukou. V 19.–21. taktu dochází k zestručnění ostinátní figury a tím ke zvýšení frekvence skoků a přechodů strun.

Prostřední část počínající 27. taktem má být přednesena ve forte na struně G, což je jeden z Paganiniho oblíbených virtuózních prvků, který byl použit např. ve *Variacích Mojžiš*. Znělému zvuku lze napomoci sklonem houslí a vystavení struny G proti smyčci. Stupnicové chody jsou proloženy skoky v 28., 32. a dalších taktech (obrázek takt 28).



Nácvik těchto míst by měl probíhat v legatu a „řetízkem“. 4. prst musí být ještě před samotným skokem na horní tóny připravený nad strunou, aby mohl včas dopadnout na určené místo na hmatníku. Levý loket je zapotřebí posunout mírně napravo, aby ulehčil skoky do vyšších poloh. Mostras navrhuje ve stupnicích G dur (takt 30) a B dur (takt 36) použití tzv. rytmického prstokladu (obrázek Mostras str. 120, prstoklad dole). Ke změně hmatu dochází s novou skupinou šestnáctin na každou dobu.



I přes obtíže v levé ruce nesmí dojít k opomenutí zvukové stránky a kvality tónu. Ve střední části se setkáváme se smykem tří not v legatu od žabky a jedné noty samostatné od špičky (obrázek Mostras str. 121).



Většinou dochází k samovolnému vyrazení poslední noty hrané odděleným smykem, čehož je nutné se vyvarovat zejména v taktech 27, 29, 31 a dalších.

Při skocích v taktech 28 a 32 mírné zvýraznění tónů hraných samostatným smykem nevádí, protože tvoří melodickou linii kvintakordu, zatímco noty v legatu tvoří ostinátní figuru (obrázek takt 28).



Od 43. taktu se vrací část *Allegro assai*, která může být oproti prvnímu provedení interpretována s mírnými dynamickými a výrazovými změnami.

3.21 Capriccio č. 20

Capriccio patří mezi méně rozsáhlá, je zkomponované v třídlílné formě s reprízou v 6/8 taktu v hlavní tónině D dur.

Úvodní *Allegretto* obsahuje nejprve klidnou plynulou melodii ve vrchním hlase s doprovodem nejprve prázdné struny D (obrázek takty 1–2).



Tato část je prověrkou schopností houslisty tvořit dlouhé, vyrovnané, zpěvné, zvukově barevné tóny. V pomalém tempu je obtížné dodržet dlouhá legata přes dva takty ve vysoké kvalitě zvuku. Tvorba dlouhých tónů byla v 18. století a ještě

začátkem 19. století považována za jednu z největších překážek houslové hry, což souviselo i s vývojem smyčce. Charakter *Allegretta* je dán poznámkami *dolce* a *piano*. Melodie ve vrchním hlase by měla být silnější, než doprovod prázdné struny. Je proto nutné váhu ruky a smyčce opřít více o strunu A, ve spojení s pomalým smykem je nutné zabořit se do hloubky struny a přilnout k ní. Pomůže i vedení smyčce šikmo s rozezníváním struny A blíže ke kobylce. Od 17. taktu s nástupem forte je provedení melodie obohaceno akordickou hrou (obrázek takty 17–18).

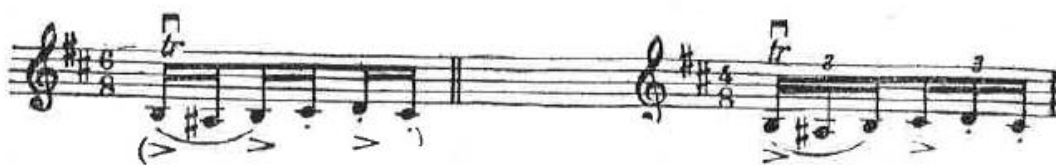


V souvislosti se změnou dynamiky se smyk mění po půltaktí, trojice akordů jsou tak vázány v legatu. Za použití tohoto smyku je nemožné dosáhnout současného znění všech tří tónů akordu, přesto by snaha interpreta měla směřovat k co nejmenšímu lámání akordů a k propojení melodických hlasů. Se změnou výrazu *Allegretta* se mění také charakter vibrata. Zatímco v taktech 1–16 je klidné, nepříliš rychlé, od 17. taktu se stává výraznější, živější a vášnivější.

Střední část capriccia začínající v 25. taktu je v některých vydáních opatřena označením *Allegro*, které interpreta nabádá ke změně tempa. V rukopise capriccia však toto označení uvedené není. Změny rychlosti dosáhl Paganini pouhou změnou pohybu osminových hodnot na šestnáctinové. Tempo tedy není zapotřebí výrazně měnit. Střední část je vytvořena ze stupnicových řad a rozkladů akordů. V rukopise je uveden smyk tří not v legatu a tří hozených not odděleně (obrázek rukopis takty 25–27).



Často je užíván smyk, při němž jsou hozené noty hrány jedním směrem od špičky. Výhodou takového smyku je, že druhá polovina skupinky není výraznější než první polovina skupinky svázaná legatem. Navíc dochází samovolně k návratu smyčce do úseku, v němž začíná sesmyk. Rizikem je akcentace čtvrté šestnáctiny ve skupince a tím změna metro-rytmické struktury 6/8 taktu na 4/4 (obrázek Mostras str. 126).



Vzhledem k silné dynamice je vhodné zvolit úsek smyčce ve spodní části smyčce v okolí a pod těžištěm. Celkově by měl být využíváno krátkého intenzivního smyku s důrazem na artikulaci a zřetelnost každé noty. Legato je zapotřebí vnímat jako pomalý tah smyčce přilepeného na strunu, po skončení legata se smyčec odpoutá a je pružně hozen na strunu.

Rytmičnost šestnáctinových seskupení nesmí být narušena trylky, které obohacují začátky taktů střední části capriccia. Snadno může dojít k prodloužení trylku na úkor následující noty. Trylky musí být proto krátké a rychlé, nelze však hrát pouze nátryly. Kontrola a oprava tohoto problému je možná provedení seskupení bez trylku smykem détaché a následně s trylkem za použití originálního smyku.

Ve střední části capriccia je pravá ruka zaměstnána rozmanitými smyky a levá ruka se potýká s přesností intonace opakujících se seskupení. Problematický je zejména úsek taktů 37-39, v nichž Paganini rozepsal pohybující se hlasy do krajních rejstříků houslí a na vzdálené struny, což si vynucuje přehazování prstů levé ruky a smyčce přes struny (obrázek takty 37–39).



V levé ruce napomůže zadržování 2. prstu ležícího na struně A, který se tak stane oporou hmatu. Skoky přes struny lze pravé ruce ulehčit sblížením rovin strun a tím zmenšením pohybů nutných k přechodům přes struny. Aby byl zvuk i v těchto taktech kvalitní, je zapotřebí se od krajních strun odrazit, nikoliv do nich hozeným smykem udeřit.

Intonačně choulostivé jsou skoky a interval oktávy do vyšších poloh. Mostras doporučuje nácvik těchto skoků pomocí pomocných tónů (obrázek Mostras str. 127).



Oktávy ve forte by měly být hrány široce, v piano by měly být přiosťřené (takty 40–43). Piano v taktu 47 se zachovává až do taktu 53. Důležité je neopomenout dodržení pauz v taktech 53 a 57 (obrázek takty 52–53).



3.22 Capriccio č. 21

Capriccio vytvořené ve 4/4 taktu v tónině A dur se skládá z krátkého úvodu, tématu v podobě italské kantilény a závěrečného *Presta*. Obsahuje zejména problematiku dvojhmátové hry a řadového staccata.

V rukopise není uvedena žádná dynamika. Přesto lze předpokládat, že dvoutaktový vstup capriccia by měl být přednesen znělým tónem. Tón „a“ je prodloužen korunou, po níž následuje akordický rozklad (obrázek takty 1–2).

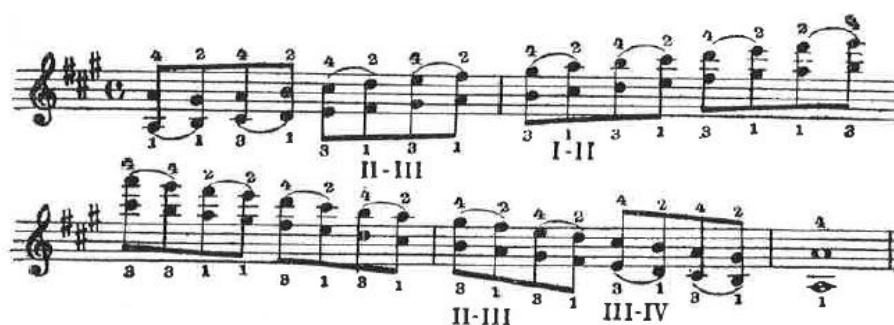


Charakter hlavního tématu je dán autorovou poznámkou *Amoroso*. Kantiléna je vytvořena ze dvou hlasů intervalu sexty. Nejprve zní ve spodním rejstříku houslí na strunách D a G, poté na vrchních strunách A a E. Nabízí se několik variant prstokladů. Asi nejpoužívanější je prstoklad, při kterém jsou kombinovány hmaty 1. –2., 2. –3. i 3.–4. prstu (obrázek takty 2–5).



Možné je posouvání jednoho hmatu prstů. První znění tématu na spodních strunách lze hrát 3. a 4. prstem, opakování melodie na strunách A a E hmatem 2. a 3. prstem. Výhodou stejného prstokladu je, že nedochází k výměnám a překladům prstů, díky čemuž není narušována plynulost melodie a frází. Konstantin Mostras ale tuto variantu nedoporučuje z důvodu vzniku glissand. Protože jsem však při interpretaci capriccia zmíněného prstokladu užíval, troufám si říci, že se lze nechtěných glissand vyvarovat.

Konstantin Mostras doporučuje prstoklad založený na střídání 1. –2. a 3. –4. prstu bez použití hmatu 2.–3. prstu. K tomuto druhu prstokladů doporučuje Mostras přípravná cvičení (obrázek Mostras str. 129).



V capricciu se uvedené hmaty střídají při spojení sousedních poloh (obrázek Mostras str. 129).



Chybou je neustálé zvýrazňování zdvihu od špičky, zvláště po předcházejícím diminuendu, což způsobuje dojem naříkání. Příčina je v nerovnoměrném tahu smyčce. Na vzestupný totiž připadá menší časový úsek než na sestupný, čímž dochází k zrychlení tahu a vyrazení zdvihu. Fráze jsou tvořeny z osmitaktů ukončených dvojhmatovou stupnicí a vzestupným (v 18. taktu sestupným) laufem. Při přednesu části *Amoroso* by měl být zdůrazněn tón spodních strun oproti světlé barvě vrchních strun.

Při opakování tématu od 19. taktu (se zdvihem) je téma obohaceno o seskupení šestnáctin, triol a sextol improvizačního charakteru, které by měly být tudíž provedeny s určitou volností (obrázek takty 19–21).



Virtuozita části *Presto* narůstá s rychlostí jeho provedení, která je však u každého houslisty omezená rychlostí řadového staccata, o jehož problematice se zmiňují u Capriccia č. 7. Prvotní nácvik části *Presto* by měl probíhat smykem détaché a legato. V taktech 34–36, 40–41 a 43 musí po první šestnáctině hrané delším smykem od žabky pravá ruka přejít včas přes struny. Následující řadová staccata je nutné zahrát drobným smykem, aby nedošlo posunutí smyčce na žabku. Samostatná šestnáctinka by neměla být příliš vyražena ani prodloužena. Kombinace legata a řadového staccata se objevuje v taktech 38–39. Užívá se létavého staccata, smyčec se zvedá ze struny po první notě od špičky (obrázek Mostras str. 131).



Řadové staccato střídá položený smyk tří not v legatu a jedné zpět. Je zapotřebí lehkých nevyražených návratů smyčce při vzesmyku (obrázek takt 42).



V taktech 47-49 je účelné pokládání a zadržení 1. prstu na dvou strunách v intervalu čisté kvinty (obrázek Mostras str. 134).



3.23 Capriccio č. 22

Capriccio zkomponované v Paganiniho oblíbeném 6/8 taktu v třídlílné formě s reprízou obsahuje různorodé druhy techniky včetně dvojhmatů, akordů, řadového staccata a házených smyků. Úvodní tónina F dur moduluje ve střední části do d moll. Tempo capriccia by mělo být zvoleno i s ohledem na řadové staccato v části *Minore* a mělo by zůstat jednotné po celou skladbu.

Úvodní téma je označené poznámkou *Marcato*, nabádající k zdůraznění slabik hudebního motivu avšak bez narušení propojenosti fráze, skládající se z čtyřtaktového předvětí a závětí. Širokým smykem přednášené slavnostně působící sexty by neměly být odděleny pauzou od následujícího sledu tercií (obrázek takty 1-4).

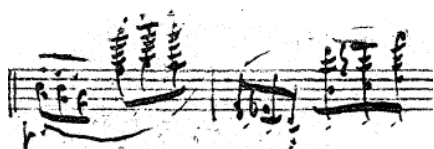


Vrcholy fráze spočívají na tercii na začátku 4. taktu a posléze 8. taktu. Tercie je možné začít z menší dynamiky a mírným crescendem zdůraznit vrchol tématu. Přestože jsou v rukopise u jednotlivých intervalů tercií v 3. a 7. taktu tečky, nehrají se úplně krátce, ale užívá se obvykle smyku portato, který zachovává žádanou srozumitelnost a deklamaci. V rukopise je také uveden oblouček přes celý takt (obrázek rukopis takty 3-4).



Stejně je tomu i v dalším průběhu capriccia, např. v taktech 9–10.

V následujícím osmitaktí (takty 9-16) se setkáváme s dvojhmaty tercií a decim. Obvykle se užívá dvou smyků na jeden takt, v rukopise capriccia je však uveden oblouček přes celý takt. V 10. taktu chybí v některých vydáních před druhou decimou odrážka zvyšující tón es³ na e³ (obrázek rukopis takty 9-10).



Skoky do poloh a přechody přes struny mezi jednotlivými skupinkami dvojhmatů by neměly narušovat celistvost fráze. Nebezpečím je zejména zkracování třetí osminy ve skupince. Nedokonalé spojení intervalů může vzniknout také, pokud nedojde po přechodu strun k současnému rozeznění obou tónů intervalu. I ve způsobu využití technických prostředků k celistvému propojení vedených hlasů spočívá virtuosita capriccia. Tóny akordů nastupujících v 16. taktu by měly být rozezněny naráz.

Část *Marcato* obsahuje podle rukopisu prudké změny dynamiky. Do 8. taktu platí úvodní forte. Ne vždy se dodržuje *piano* v taktach 9–12, po nichž je předsáno opět forte. Takty 23 a 24 představují dovětek přinášející zklidnění v dynamice piano.

Prostřední díl *Minore* v paralelní d moll zachovává původní tempo. Pohyb šestnáctin je obohacen trylkou a variabilitou smyků. Pokyn *Martellato* nabádá k energickému (až drsnému) pojetí (obrázek takty 25–26).



S nastávajícími technickými problémy jsme se setkali již v předcházejících capricciích. Znovu se jedná o problematiku řadového staccata, o níž podrobněji píší v Capricciu č. 7. Kontrast vytváří různorodost smyků, zejména kombinace legata a házených smyků. Legato je zapotřebí vnímat jako pomalý až lepivý tah oproti ostrému házenému smyku. Při kombinaci legata, házených smyků a přechodů strun se musí smyčec na první notě po legatu od struny odrazit, nikoli do ní udeřit (obrázek takty 43–45).

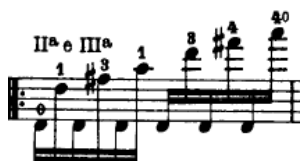


Rychlé zdobné trylky nesmí způsobit rytmickou deformaci seskupení, avšak nesmí se jednat pouze o nátryl. Pro zachování rytmické struktury lze doporučit nácvik seskupení bez trylek smykem détaché. Konstantin Mostras navrhuje začínat trylek horním tónem, zvláště je-li trylek hrán čtvrtým prstem.¹³ Týká se to zejména 44. taktu (obrázek 44. takt).

¹³ MOSTRAS, Konstantin. 24 kaprisa dlja skripki solo N. Paganini: metodičeskije komentarii, str. 139.



Melodické linie kvintakordů a zmenšeného septakordu (38. takt) ve vrchních hlasech zní na lehkých dobách a jsou doprovázené ostinátní figurou ve spodním hlasu (obrázek takt 33).



Zejména v taktech 33, 37 a 46–47, v nichž je ostinátní figura hrána na prázdné struně, musí pravá ruka kromě přechodů strun zajistit i zvýraznění melodického hlasu.

Dynamika (*forte*) je uvedena pouze na začátku 25. taktu, což napovídá, že by měl být celý úsek interpretován ve stejné síle zvuku. Může však docházet k mírným proměnám v souvislosti se změnami použitých smyků či opakování repetice v *piano* za použití jemnějších smyků. Případné změny dynamiky by měly být pozvolné, připravené. Např. za předpokladu opakování druhé repetice v *Minore* v dynamice *piano*, lze při prvním provedení v taktu 49 *diminuendo* vytvořit plynulý přechod pro začátek 33. taktu v *piano*.

Celý úsek *Minore* směřuje k návratu slavnostní první části uzavírající *capriccio*.

3.24 Capriccio č. 23

Capriccio je složené v hlavní tónině *Es dur* v třídlílné formě s reprízou v 6/8 taktu. Obsahuje dvě kontrastní části, v nichž by měla být dodržena jednotna *tempa*. Vzhledem k poznámce *Posato* není nutné snažit se o převratnou rychlost. Zvolené tempo by mělo zachovat zpěvnost první části a být hratelné i v rychlém pohybu seskupení druhé části. Hlavní problematikou je hra oktáv představující se v mnoha různých variantách ve formě skoků i chromatických sledů. Požadavkem je dokonalé zvládnutí rozmanitých možností pohybu oktávového hmatu pohybu po hmatníku. V úvodu je předepsána základní dynamika *forte*, v průběhu části *Minore* lze v rukopisu najít jen drobné dynamické úpravy.

Úvodní repetice připomíná zvolání či fanfáru. Vzestupnou skupinku je možné hrát intervalem oktáv, ač to není uvedeno v rukopise. Používá se oktáv obyčejných i prstokladových umožňujících lepší zřetelnost tématu. Střídání hmatů prstů je užíváno zejména ve vzestupné skupince, při jejímž opakování je zapotřebí pečovat o přesnost intonace (obrázek).



Dvaatřicetinová klesající seskupení vytvářející glissando jsou notami vypsanou pasáží, v nichž má být zachována metro-rytmická struktura (obrázek takt 7).



Princip pohybu ruky, užívaného při hře glissando, vychází z jejího rozkmitání přehnanými trhanými impulsy vibrata. Palec musí být naprosto uvolněný, krku houslí se dotýká velmi lehce, aby nebrzdil pohyb ruky po hmatníku. Chromatická glissanda je nutné cvičit v pomalém tempu smykem détaché i legato. V legatu je zapotřebí dbát o rozvržení smyku, v počátku tahu by se mělo šetřit a ke konci smyku je možné zrychlovat. „*Při provedení v rychlém tempu je optimální provést první půltón jako ovládaný posun, aby ruka pocítila rozměr jednotlivého stupně a pak spustit vibratový motor.*“¹⁴

V předtaktí 9. taktu lze začít ze slabší dynamiky a postupným crescendem podpořit gradaci směřující do taktů 13-16.

V části *Minore* je důležité dodržovat přesný rytmus při střídání rozličných rytmických seskupení tvořících pulsaci této části. Charakter nejprve strohý a imperativní se mění od 23. taktu v lyrický a posléze v druhé polovině 24. taktu získává žertovný nádech. Akordy vycházející na lehkou dobu nesmí přehlušit okolní níže posazené tóny. Od

¹⁴ PAZDERA, Jindřich. *Vybrané kapitoly z metodiky houslové hry*, str. 288.

29. taktu vzrůstá napětí uvolňující se kaskádou klesajících stupnic ve 30. taktu. Ve 32. taktu je v mnoha vydáních na začátku druhé skupinky uváděn tón as¹, ačkoli je v rukopisu nota f¹ (obrázek rukopis).



V závěru capriccia se opakuje úvodní část.

3.25 Capriccio č. 24

Capriccio se skládá z tématu, jedenácti variací (z nichž je každá rozdělena repeticí) a kody. Je složené v 2/4 taktu v hlavní tónině a moll, ukončené je v tónině stejnojmenné A dur. Vyniká rozmanitostí hudebních výrazových i technických prostředků. Od svého vzniku poutá pozornost jiných skladatelů i houslových virtuózů, kteří vytvářeli vlastní revize capriccia nebo jej opatřovali klavírním doprovodem (Leopold Auer). Klavírním doprovodem capriccio opatřili i klavíristé (Karol Szymanowski) a někteří je přímo upravili pro klavír (Ferenc Liszt). Sergej Rachmaninov dokonce vytvořil monumentální dílo *Rapsodii na Paganiniho téma pro klavír a orchestr op. 43*. Johannes Brahms je autorem *Variací na Paganiniho téma op. 35*. Samotný Paganini zkomponoval ke Capricciu č. 24 jako k jedinému z cyklu doprovod pro klavír nebo kytaru (uveden v příloze č. 2). Autorův doprovod nekomplikuje hudební ani harmonickou složku a neodvádí pozornost od houslového partu.

V úvodu uvedené označení *Quasi Presto* není nutné vnímat prvořadě jako pokyn k spěšnému tempu, ale spíše k živému charakteru skladby. Změny tempa nejsou sice v capricciu uvedeny, ale virtuózní styl přesto ospravedlňuje drobné tempové odchylky umožňující zvýraznění charakteristických rysů jednotlivých variací.

Téma uvedené v pianu je založené na jednoduchém melodicko-rytmickém motivu (obrázek).

Tema.
Quasi Presto.

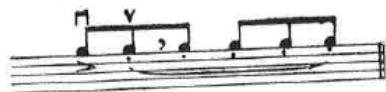


Důležité je šestnáctinovou pauzu dodržet, ale nerozkolísat kvůli ní rytmus. Šestnáctina po pauze by neměla být ve snaze o temperamentní provedení příliš zkrácena, vedlo by to k nadměrné ostrosti. Celé šestnáctinové seskupení by mělo znít klidně a plasticky. Zvýraznění první doby každého taktu způsobuje jednotvárnost, které je možné se vyhnout frázováním. Struktura tématu je tvořena ze dvou dvoutaktů v předvětí (I=2+2) a závětí je v podobě dvou dvoutaktů, dvou jednoditých taktů a závěrečného dvoutaktů (II=2+2+1+1+2). Tato struktura tématu by měla být zachována i v následujících variacích (obrázek Mostras str. 144).



Variace č. 1 přináší pohyb osmin v sestupných a poté i vzestupných rozložených akordů ve forte. Akcentovaná je první osmina, jíž předchází příraz. Obtížnější je druhá repetice obsahující množství přehmatů a podhmatů. Variaci je nejprve vhodné cvičit v legatu kvůli bezproblémovým přechodům strun a výměnám poloh v levé ruce. Pro rytmickou kontrolu je nejvhodnější smyk détaché. Nácvič výsledného smyku začíná hrou smyčcem přiléhajícím ke struně, čímž se lze naučit jistějším a energičtějším pohybům ruky. Při sesmyku je výhodné využít menší množství smyku a zůstat ve střední pružnější

části smyčce. Pružnost smyku a kvalitu smyku zajistí také zvedání smyčce ze struny až po první notě od špičky, od níž se smyčec a ruka pružně odrazí (obrázek Mostras str. 146).



Důležitá je vyrovnanost a kvalita všech pěti tónů zesmyku. Pozornost je třeba věnovat zejména tomu, aby nedocházelo k zrychlení jejich pohybu.

Ve variaci č. 2 je předepsaná dynamika piano. Dodržen by měl být přesný vyrovnaný pohyb šestnáctinek. Obtížnost legata je dána neustálými rychlými přechody mezi sousedními strunami, o které se vzhledem k frekvenci přechodů stará kmitavými pohyby zejména zápěstí. Pravou ruku je možné cvičit nejprve izolovaně. V levé ruce jsou zadržovány prsty hrající opakované tóny, klíčová je také přesná intonace půltónů.

Ve třetí variaci je téma přednášeno v oktávách na strunách G a D v dynamice forte. V rukopise je smyk legato předepsán přes dva takty, ale obvykle se mění po taktech. Oktávy se většinou hrají 1. a 4. prstem, první oktávu druhé repetice představující vrchol fráze je možné zahrát hmatem 1. a 3. prstem, který umožňuje výraznější vibrato vrcholové noty. Náviku třetí variace by mělo předcházet cvičení oktáv na strunách G a D ve vyšších polohách a skoků mezi polohami. Větší výraznosti a zpěvnosti variace je možné napomoci volbou o něco pomalejšího tempa.

Čtvrtá variace, v níž se vrací dynamika piano a také původní tempo, vyžaduje zvládnutí chromatických stupnic ve vysokých polohách. Propojený pohyb melodie je možný jen za dokonalého spojení poloh a strun. Aby se předešlo nežádoucím glissandům vznikajícím posuny prstů, užíváme prstokladd 1-4-3-2-1-3-2-1 (obrázek).



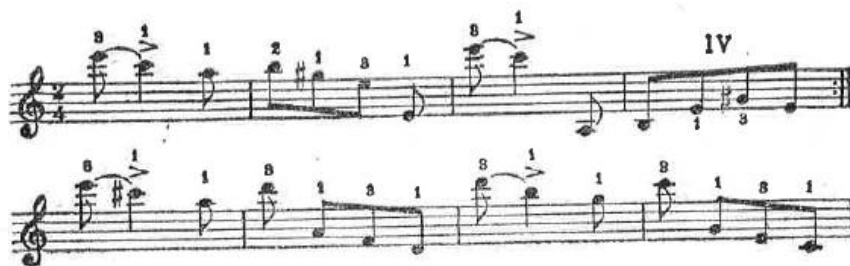
Variace č. 5 vyzařuje pevný charakter, v rukopisu je uvedena dynamika forte. Oktávové hmaty hrané rozloženě v legatu ve vrchním hlasu tvoří dialog s dvojicemi osmin zdůrazněnými akcentem. V oktávových hmatech se jeví jako nejvýhodnější využívat

kombinaci hmatů 1.–4. a 2.–4. prstu. Konstantin Mostras doporučuje přípravná cvičení k nastudování této variace (obrázky Mostras str. 150-151).



Variace č. 6 obnáší terciové a decimové stupnice. Dodržet v rukopise předepsané legato přes dva takty a současně dynamiku forte je nemožné. Smyk proto bývá rozdělován. Požadavkem variace je brilantní zvládnutí dvojhmatové techniky. Na konci první repetice dochází k vysunutí levého lokte napravo, což usnadňuje pohyb ruky při stoupajících decimách ve druhé repetici.

Sedmá variace působí hravě, čemuž napomáhají akcenty na lehkou dobu. Základní dynamikou je piano. Ve zdobných triolových seskupeních je skrytá melodie (obrázek Mostras str. 152).



Třetí šestnáctinka v seskupení by neměla být zkrácena. Upozornění platí zejména pro místa, kde jsou skoky přes struny (obrázek).



Variace č. 8 přináší akordovou techniku, s níž jsou v některých místech spojené složité prstové kombinace (obrázek).



Akordy a jejich spojení je možné cvičit rozděleně, spodní a vrchní dvojzvuk, za současného postavení všech prstů akordu na hmatníku. V rukopisu jsou akordy vázány po dvou taktech pod legatem, což není současně s dynamikou forte proveditelné. Tento pokyn se týká frázování, požadavkem je co největší propojení jejich zvuku a melodie. Není tudíž namístě užívat v osmé variaci sesmyku na každém z akordů, což způsobuje oddělení akordů. Řešením je střídání smyku od žabky a od špičky (obrázek).



Hlavní zvláštností deváté variace je pizzicato levou rukou (v rukopise značené kolečkem), které je prostřídáváno hrou arco (obrázek rukopis).



Pizzicato levou rukou patří mezi oblíbené virtuózní prostředky Niccola Paganiniho. Umožňuje hru velmi rychlých pasáží zvláště v kombinaci s hozeným smykem. Zásadním požadavkem je dynamická vyrovnanost variace, tedy zvládnutí techniky pizzicato levou rukou na spodních strunách ve stejné síle, v jaké zní na strunách vrchních. O tom, jestli pizzicato zazní, se rozhoduje v předcházející přípravě hry pizzicato. Ideální je nácvik v pomalém tempu, prst brnkající i zkracující strunu musí být připraven v předstihu. Intonaci je vhodné cvičit tak, že levá ruka hraje pizzicato, jak je psáno, a všechny tóny jsou zároveň hrané i položeným smykem arco. Aby došlo k účinnému brnknutí a prst při odskoku nerozezněl sousední strunu, je výhodné stavět prsty kolměji než obvykle. Hozený smyk v pravé ruce má imitovat zvuk pizzicato, čemuž napomůže užití horní části smyčce. Důležité je dosáhnout vzájemné koordinace obou rukou. Pravá ruka by se měla pohybovat zcela nezávisle na pizzicato v levé ruce.

Variace č. 10 kontrastuje s předchozí. Je posazená ve vysoké poloze, zní lyricky až teskně. Klidné provedení ve volnějším tempu jí přidá na zpěvnosti. Ač je v rukopise uvedeno piano, neměly by být prsty levé ruky pasivní. V rukopise uvedené legato představuje obtížný úkol. Smyk se proto obvykle dělí (obrázek).



Přednes zpěvné kantilény pomalým smykem ve vysoké poloze patří mezi virtuózní prvky houslové hry.

Variace č. 11 se skládá z lomených akordů a rozkladů akordů v podobě stoupajících skoků (obrázek variace č. 11).



V základu lomených akordů se nachází pohybující se bas směřující do sudých taktů, v nichž je první tón opěrný. Přestože musí být bas výrazný, neměl by pohltit hlasy vrchní. V prvním taktu druhé repetice je možné poslední dvojzvuk (interval čisté kvinty) zahrát jako přirozený flagolet.

Koda je v rukopise oddělena dvojčárkou a poznámkou *Finale*. Hudebním obsahem navazuje na předcházející variaci. Začíná z *piana*, které by nemělo být na konci předchozí variace připravené, naopak se začátkem kody má dojít k překvapivému dynamickému zlomu. Koda je vystavěna na kontrastu arpeggia a rozkladů v *piano* oproti lomeným akordům ve *forte*. Závěrečných sedm taktů završujících celý cyklus je v tónině A dur.

4 Porovnání interpretací

V této práci jsou srovnávány interpretace Ruggiera Ricciho, Ivana Kawaciuka, Shlomo Mintze a Itzhaka Perlmana. Každá z nahrávek vznikala v jiné době za jiných podmínek. Interpreti nahrávající později měli výhodu v možnosti srovnání a poučení se z nahrávek svých předchůdců. Vliv mělo také to, z jakého notového vydání daný interpret vycházel. Všichni zde uvedení interpreti jsou nezpochybnitelnými mistry houslového umění, kteří zvládli nástrahy Capriccií s velkou bravurou. Cílem porovnání není vyhodnocení nejlepších nahrávek, ale vystihnout specifika, odlišnosti, charakteristické rysy a zajímavá interpretační řešení v provedení Capriccií.

4.1 Ruggiero Ricci (Decca Records, London)

Jedná se o nejstarší nahrávku Paganiniho Capriccií bez doprovodu klavíru, která není oproti nejnovějším nahrávkám po technické stránce vždy tak technicky vytríbená. Ricci hrál na nástroj Giuseppe Guarneriho del Gesù z roku 1734. Podle údajů na gramofonové desce použil smyčec, na který prý sám Paganini hrál. Nahrávka na dlouhohrající desce je již stereo, vznikla okolo roku 1958. Jeho pojetí se vyznačuje volbou rychlých temp, občas i na úkor zřetelnosti (např. Capriccio č. 5). Z nahrávky Capriccií je však patrná lehkost, noblesa. Při poslechu může mít posluchač dojem, že Ricci překonává technické obtíže snadno a bez jakékoli námahy. Zejména v házených smycích pracuje s vylehčenější pravou rukou a nejde tolik do hloubky struny. Smyčcem smýká po povrchu struny, díky čemuž se mu daří až závratná rychlost házených smyků a řadového staccata.

Oproti ostatním nahrávkám volí Ricci živější tempo v Capricciu č. 2. Z Capriccia č. 4 je v kantiléně patrná velká míra exprese, vřelý tón a výrazné vibrato. Dvojhmatové stupnice hraje krátce házeným smykem. V Capricciu č. 8 nejpřesněji dodržuje autorem předepsané druhy smyků a pokyny k dynamice. Ricciho pojetí působí hravě až žertovně, podařilo se mu jedinečným způsobem vystihnout virtuositu tohoto capriccia. V Capricciu č. 9 skvěle využívá zvukomalebnosti houslí. Proměnlivostí a barevností tónu je Ricciho nahrávka nejbohatší. *Andante* Capriccia č. 11 hraje široce a rozděluje smyk legato. Půlové hodnoty ve spodním hlase nedodržuje, ale na poslední osmině v taktu hraje opět celý

akord. V závěru *Andante* se mu daří udržet současné znění všech tónů trojhlasých akordů po neobvykle dlouhou dobu. Melodický přednes *Capriccia* č. 12 dosahuje melodickými akcenty vytvořenými spíše prodloužením než vyražením dané noty. V *Capricciu* č. 13 nerespektuje osminové pauzy v úvodním tématu. Při opakování repetic od 25. taktu zdobí seskupení šestnáctin nátrylem. *Capriccio* č. 14 provádí ve velmi rychlém tempu. S tím souvisí, že akordy hraje krátce. V *Capricciu* č. 16 využívá více smyku *spiccato* než *détaché*. V části *Allegro* *Capriccia* č. 20 hraje předepsané trylky až při opakování repetic. V *Capricciu* č. 21 nedodrží délku osminových pomlček po pasážích v části *Amoroso*, s jedinečnou lehkostí a grácií jsou provedena řadová *staccata* v části *Presto*. Úvod *Capriccia* č. 22 i přes autorův pokyn *Marcato* přednáší Ricci překvapivě jemně a zpěvně.

V *Capricciu* č. 24 opakuje Ricci obě části tématu nejen předepsanou první repeticí. Při jejich opětovném zaznění pozměňuje jejich charakter a dynamiku. Ve třetí variaci volí poměrně živé tempo. Pátou variaci hraje nejprve *flautato*, rozložené oktávy znějí téměř zároveň. Akordy v osmé variaci jsou velmi krátké a hrané rychlými opakovanými smyky od žabky. Při opakování repetic v desáté variaci hraje Ricci umělé flažolety. V jedenácté variaci při opakování první repetic užívá ve druhém taktu smyku *ricochet*, ve čtvrtém taktu kombinace smyku *arco* a *pizzicata* levou rukou.

4.2 Ivan Kawaciuk (Domovina Studio, Praha, 1956–1958)

Ivan Kawaciuk je jediným zástupcem české houslové školy v interpretačním srovnání této práce a po dlouhou dobu jediným českým houslistou, který Paganiniho *capriccia* nahrál. Zde uvedeným světovým houslistům je důstojným a vyrovnaným partnerem. Mezi nahrávkami jednotlivých *Capriccií* byl časový odstup. Liší se volbou pomalejších temp v některých *capricciích* (*Capriccia* č. 2, 4, 6), využívá více položených smyků oproti vylehčeným smykům házeným. Charakter *Capriccií* je v těchto případech vážnější, usedlejší. Je patrné, že se nesnaží o samoúčelnou virtuozitu.

Capriccio č. 2 se v Kawaciukově provedení kromě pomalejšího tempa vyznačuje smykem *martelé* v horní polovině smyčce a určitou jednotvárností. *Presto* v *Capricciu* č. 3 je rozsekané akcenty a častými změnami smyků. Ricci, Perlman i Mintz tvoří ucelenější a plynulejší fráze. Dvojhmátové stupnice v *Capricciu* č. 4 hraje Kawaciuk

zřejmě s ohledem na výrazový pokyn *Maestoso* položeným smykem. Celkově volí pomalejší tempo. Otázkou je, zda není provedení Capriccia až příliš rozvláčné. V Capricciu č. 6 mění smyk většinou se změnou harmonie. Melodie není tolik propojená, ale harmonické změny jsou patrnější. Melodičtější a zpěvnější charakter naopak docílil Kawaciuk v Capricciu č. 10 řadovým staccatem, které není až tak ostré jako u ostatních nahrávek. V Capricciu č. 13 zdobí nátrylem skupinky šestnáctin v taktu 18 i při jejich dalším opakováním v průběhu Capriccia. V Capricciu č. 14 dokázal Kawaciuk ze zde srovnávaných interpretací podle mého názoru nejlépe vystihnout slavnostní náladu a charakter fanfár. V Capricciu č. 16 hraje v místech přechodů strun a sforzat (takty 7, 10) ostrým zvukem sul ponticello. V části *Andante* Capriccia č. 17 hraje Kawaciuk osminové noty dlouze položeným smykem. Takty 17–18 se liší od rukopisu Capriccií, sestupné běhy hraje v intervalech oktáv a poté sext. V Capricciu č. 18 výrazně prodlužuje v části *Allegro* vrchní tercii v taktech 18, 20 apod. V Capricciu č. 19 spojuje Kawaciuk legatem osminy, které tvoří tematický dvojhlas části *Allegro assai*. Capriccio č. 24 začíná Kawaciuk ve volnějším tempu. Druhou variaci nehraje legato, ale smykem détaché. Sedmá variace je oproti zápisu v rukopisu Capriccia pozměněna. Akordy v osmé variaci hraje Kawaciuk po taktech v legatu a ze zde uváděných interpretací se nejvíce přibližuje původnímu autorovu zápisu.

4.3 Itzhak Perlman (Abbey Road Studios, London, 1972)

Perlmanovu nahrávku Paganiniho Capriccií lze považovat za vrcholné dílo houslového umění. Je mimořádně kvalitní nejen po stránce technické, ale i hudební. Perlmanův projev je hluboce expresivní a zpěvný. Jedinečným způsobem naplňuje plynulost a vázanost legatových pasáží. Od ostatních interpretů ho podle mého soudu odlišuje zejména vřelé vibrato, barevnost tónu, zmiňovaná kvalita legata a s tím související přednes kantilén. Perlman přísně respektuje Paganiniho notový zápis, v porovnání například s Mintzem více dodržuje jednotu tempa, dbá o celkovou strukturu Capriccií. Za zmínku stojí jedinečný zvuk náraz hraných akordů. Jeho nahrávku Capriccií si troufám označit za dokonalou. Může být považována za vzorovou díky kvalitě provedení i respektování notového záznamu.

V Capricciu č. 1 nevyužívá Perlman v akordech v taktech 15–17 předepsaný oddělovaný smyk, hraje je položeným smykem legato. Capriccio č. 2 zní v úvodu klidně a zpěvně, tok hudby je plynulý. V průběhu se charakter Capriccia spolu se změnami charakteru smyků barvitě proměňuje. Tempo *Presta* v Capricciu č. 3 není závratně rychlé, ale působí klidně a přispívá k plynulosti a návaznosti legata. V Capricciu č. 6 tvoří Perlman ve srovnání s ostatními nahrávkami nejklenutější fráze, melodii Capriccia modeluje pomocí dynamiky. V Capricciích č. 7 a 10 mě upoutal znělý zvuk řadového staccata, což přispívá k celkové zvukové vyrovnanosti Capriccií. Capriccio č. 14 vyčnívá plným zvukem náraz hraných trojhlasých akordů. V Capricciu č. 22 odlišuje Perlman dlouze znějící spodní a krátce hraný vrchní hlas, podobně nakládá i s takty 17–24. V taktech 24–28 Capriccia č. 23 zvýrazňuje žertovný nádech zmiňovaných taktů přechodem ze smyku legato na smyk ricochet. Podoba Capriccia č. 24 je taková, jakou si ji představuji v ideální „čisté“ podobě bez zbytečných příkras a přidávání si dalších ještě více virtuózních prvků.

4.4 Shlomo Mintz (Polydor International GmbH, Hamburg, 1982)

Nahrávka je originální, pestrá a rozmanitá mírou použitých výrazových prostředků. Mintz využívá ve velké míře agogiky, výrazného frázování, náhlých a nečekaných zvolnění, odsazení nebo zdůraznění určité doby. I pomocí dynamiky se snaží o co největší zvýraznění kontrastů. Otázkou je, zda místy nezachází do přílišné vyumělkovanosti. Zatímco Perlman je v použití zmiňovaných prvků střídmější, Mintz klade značný důraz na momentální efekt. Jeho pojetí je však opodstatněné a obhajitelné virtuózním stylem Capriccií. Nedá se mu upřít, že pestrostí interpretace udržuje posluchače neustále v napětí. Mintzova nahrávka Paganiniho Capriccií je pro mě inspirativním zdrojem hudebních nápadů.

Capriccio č. 1 se odlišuje akcentací, Mintz zdůrazňuje pohyb basu prodloužením basového tónu čtvrtého akordu v tématu. Capriccio č. 4 se vyjímá měkkým sametovým tónem kantilény. Závěr hlavního tématu (takty 15–16) vyznívá do ztracena. V taktech 30–32 využívá Mintz krátkých odsazení. Harmonické změny v Capricciu č. 6 zvýrazňuje

krátkým momentem, v němž hraje dvojzvuk bez tremola. Mintzovo řadové staccato je v Capricciu č. 7 drobné, šestnáctinová seskupení v intervalu oktáv (takty 19, 21) hraje krátce a odděleně. V úvodním tématu Capriccia č. 9 výrazně pracuje s agogikou, s jejíž pomocí zvýrazňuje strukturu fráze. Pozornost poutá také rozbíhavý začátek předtaktí. Od 60. taktu se střídá ricochet s dvojicí osmin. Mintz prodlužuje druhou osminu, první dobu v taktu. V Capricciu č. 12 nedodrží autorův zápis a užívá smyk détaché, čímž naprosto mění význam a podobu Capriccia. Capriccio č. 13 provádí bez repetice. Výrazně využívá agogiky v úvodním tématu, klesající tercie začíná hrát ve svižném tempu a následně na nich zvolňuje. Capriccio č. 14 hraje opět bez repetice. Trojhlasé akordy v první repetici jsou lomené. Nejvýrazněji využívá změn dynamiky. V Capricciu č. 16 umně odlišuje vrchní a spodní hlasy a rejstříky houslí. Ve třetím taktu neakcentuje třetí šestnáctinu druhé skupinky, jak je autorem uvedeno, ale první šestnáctinu skupinky. V úvodu Capriccia č. 17 nedodrží koruny prodlužujících pauz, část *Andante* působí v Mintzově provedení ze srovnávaných nahrávek nejnápaditěji, nejhravěji. V Capricciu č. 18 prodlužuje osminovou pomlku v úvodní části. V *Allegro* podobně jako Kawaciuk prodlužuje nejvrchnější tercii. V části *Allegro assai* Capriccia č. 19 výrazně pracuje se změnami tempa. Začíná pomalu, prudce zrychluje a s koncem fráze náhle zpomaluje. Provedení Capriccia č. 21 se vyjímá překvapivým pozastavením před začátkem taktu 10 a prudkým vypálením následujícího běhu. Sestupnou pasáž v taktu 18 hraje řadovým staccatem. V Capricciích 22 a 23 vychází z vydání, v němž se nacházejí chyby. V Capricciu č. 22 hraje v taktu 10 v decimě na čtvrté osmině notu es^3 , znít má nota e^3 . V Capricciu č. 23 má na začátku 31. taktu znít v akordu na začátku taktu ve spodním hlase nota e^1 , nikoli es^1 a na začátku druhé skupinky v taktu 32 nota f^1 , nikoli as^1 .

V Capricciu č. 24 Mintz opakuje stejně jako Ricci všechny části tématu. Ve čtvrté variaci lehce akcentuje v první repetici začátky sudých taktů. V sedmé variaci poněkud zkracuje čtvrté noty. Akordy v osmé variaci hraje nejprve dlouze a položeně, střídá smyk od žabky a od špičky. Při opakování repetice nasazuje opakovaně od žabky, akordy zní krátce. Dynamický kontrast v závěru Capriccia vytváří slabou dynamikou na začátku kody a následným crescendem.

5 Závěr

Cílem diplomové práce bylo důkladně poznat cyklus *24 Caprices op. 1* Niccola Paganiniho a vytvořit ucelené dílo, které může být nápomocné houslistům zabývajícím se studiem *Capriccií* po stránce metodické i interpretační.

V osobě Niccola Paganiniho se skrýval houslista, violista, kytarista a skladatel zároveň. Jeho dětství bylo ovlivněno nadvládou autoritativního otce. U svých učitelů setrval vždy jen krátkou dobu a záhy je přerůstal. Je proto považován za geniálního samouka. Velkou část života strávil na cestách, neměl stabilní rodinné zázemí a nepoznal teplo domácího krbu. I vlivem náročného životního stylu, fyzického a psychického přetížení, snad i frivolního soukromého života byl sužován chronickými nemocemi. Nezvyklý zjev a mimořádný rozsah rukou byl způsoben Marfanovým syndromem.

Byl fenomenálním géniem, který předstihl svoji dobu. Vyrůstal z italského naturelu a zpěvu, který napodoboval. Měl i kompoziční vzdělání, ke kompozici přistupoval nejen jako houslista, ale i skladatel. Hlavním poučením pro něj byli staří italští mistři. Netajil se uznáním o Giuseppe Tartinim, Arcangelo Corellim, vážil si Ludwiga van Beethovena. S romantickými prvky v hudbě přišel velmi brzy. Všechny rané romantiky ovlivnil tím, že podnikal koncertní cesty místo toho, aby sloužil svému pánovi. Představoval typického reprezentanta virtuózního směru. Dokonale ovládal svůj nástroj, vynikal ve hře z listu. Jeho technika způsobila v Evropě šok a jeho díla se nikdo ze současníků neodvažoval interpretovat. Dodnes je označován za zakladatele moderní houslové hry. Přátelil se s mnoha skladateli a řadu z nich inspiroval. Na témata jeho skladeb komponoval Ferenc Liszt, Johannes Brahms nebo Sergej Rachmaninov. Paganiniho následovateli na poli houslovém byli zejména Heinrich Wilhelm Ernst a Henryk Wieniawski.

Capriccia Niccola Paganiniho jsou v bohaté houslové literatuře královským dílem. Představují jakousi bibli houslistů, jsou srovnávány se *Sonátami a partitami* Johanna Sebastiana Bacha. Oba velikáni dokázali využít možností houslí jedinečným způsobem, přesto každý zcela odlišně. Zatímco v díle J. S. Bacha se housle proměnily v polyfonní nástroj, charakter *Capriccií* je homofonní. Paganini využil možností houslí k dosud nevídaným efektům, virtuózním kouskům a k tvorbě bohaté škály výrazových prostředků. Hudební obsah jeho děl však nezůstal opomenut. Paganini hledal nové prostředky,

primárním vzorem mu byl zpěv a italská opera. V capricciích nahromadil problémy, které byly pro jiné houslisty té doby nehratelné.

Naskýtá se celá řada oblastí, jak zde zpracované téma rozšířit. Pestrý život Niccola Paganiniho nabízí další podstatně hlubší zkoumání. Zejména jeho pobyt v Čechách je v práci zmíněn jen okrajově. Paganiniho přínos hudbě i houslové hře, jeho vliv na skladatele a interprety může být dále rozpracován. Zmapování Paganiniho následovníků by vystačilo na další samostatnou práci. Vyloučit nelze variantu, že mnohá v práci uvedená doporučení k provedení jednotlivých capriccií mohou být samotným autorem po déle trvající interpretační a pedagogické praxi revidována. Pozornost by zasluhovala i mezinárodní houslová soutěž Premio Paganini v italském Janově, která se koná každé dva roky na památku slavného virtuóza.

Tvorba diplomové práce mě přivedla k ještě hlubšímu poznání těchto skladeb, ke kterým může každý profesionální houslista dospět. Capriccia se ostatnímu houslovému repertoáru vymykají, k jejich provedení je zapotřebí vyvinout specifické technické dovednosti, které nelze získat obvyklými metodami nácviku.

Seznam použitých informačních zdrojů

Prameny:

KAWACIUK, Ivan. *Niccoló Paganini: 24 Caprices for violin, Op. 1*. Domovina Studio, Praha, 1956–1958.

SHLOMO, Mintz. *Niccoló Paganini: 24 Capricci per violino solo, op. 1*. Polydor International GmbH, Hamburg, 1982.

PERLMAN, Itzhak. *Nicoló Paganini: 24 Caprices, Op. 1 for solo violin*. Abbey Road Studios, London, 1972.

RICCI, Ruggiero. *Paganini: 24 Caprices op. 1*. Decca Records, London.

Notové prameny:

PAGANINI, Niccolo. *24 Caprices for Solo Violin*. Faximile rukopisu, 1817.

PAGANINI, Niccolo. *24 Caprices for Solo Violin*. Leipzig: Edition Peters, Carl Flesch, 1900.

Literatura:

BUDIŠ, Ratibor. *Housle v proměnách staletí*. Praha: Supraphon, 1975.

ČELEDÁ, Jaroslav. *Niccolo Paganini*. Praha: Mojmír Urbánek, 1914, 144 s.

ČELEDÁ, Jaroslav. *Paganini a Praha*. Praha: Topičova edice, 1940.

MAŘÁK, Jan a Viktor NOPP. *Housle: Dějiny vývoje houslí, houslařství a hry houslové. Metodika*. 2. vydání. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1941.

MOSTRAS, Konstantin. *24 kaprisa dlja skripki solo N. Paganini: metodičeskije kommentarii*. Moskva: Muzgiz, 1959.

PAZDERA, Jindřich. *Vybrané kapitoly z metodiky houslové hry*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, katedra strunných nástrojů, 2007, 381 s. ISBN 978-80-7331-085-1.

VÁLEK, Jiří Miloš. *Italské hudební názvosloví*. 6. vyd. Praha: Panton, 1991. ISBN 80-703-9150-2.

VÝBORNÝ, Zdeněk. *Paganini v Karlových Varech*. Plzeň: Krajské nakladatelství, 1961.

Internetové zdroje:

Edward Neill. "Paganini, Nicolò." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed June 29, 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40008>.

Seznam příloh

Příloha č. 1: Notový záznam *24 Capriccií pro sólové housle op. 1*

Příloha č. 2: Notový záznam doprovodu Niccola Paganiniho ke *Capricciu č. 24*